This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Lp 27.246

Harvard College Library

FROM THE

CONSTANTIUS FUND

Established by Professor E. A. SOPHOCLES of Harvard University for "the purchase of Greek and Latin books, (the ancient classics) or of Arabic books, or of books illustrating or explaining such Greek, Latin, or Arabic books." Will, dated 1880.)

Received 2 June, 1900

12894

DIE QUELLEN

DER

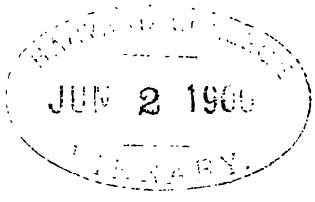
KUNSTGESCHICHTE DES PLINIUS

VON

A. KALKMANN.

BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG
1898.

Lp 27.246



Constantius fund

WEIMAR. - HOF-BUCHDRUCKEREI.

Vorwort.

Die von der bildenden Kunst handelnden Abschnitte der Naturgeschichte des Plinius habe ich nach dem Vorgange anderer als Kunstgeschichte bezeichnet, weil sie sich wenigstens zum Theil ausdrücklich mit der Entwicklung der Kunst und der historischen Abfolge der Künstler befassen. Den Werth freilich der kunstgeschichtlichen Compilation muss man ebensosehr nach andern von Plinius herbeigeschafften Bausteinen bemessen, die zu einer Geschichte zu verarbeiten er nur nicht der rechte Meister war. Plinius sammelt nicht obenhin; er hat Verschiedenartiges aus naher und ferner Zeit zusammengetragen. Wir werden nicht nur über thatsächliche Leistungen der Kunst auf mannigfache Weise unterrichtet, sondern auch ihre verschiedene Beurtheilung sowie der Wechsel des Geschmacks im Alterthum lässt sich erkennen. Eben die Vielseitigkeit verleiht dieser einzigen Sammlung von Nachrichten über bildende Kunst einen besonders hohen Werth.

Klare Bilder geschichtlicher Entwicklung aber werden uns erst dann entgegentreten, wenn es gelingt, die Compilation wieder in ihre verschiedenen Elemente aufzulösen. Entsprechend der Bedeutung des Gegenstandes für unsere Wissenschaft ist dies schon wiederholt versucht worden, so namentlich zuerst von Otto Jahn, dem später andere gefolgt sind, unter denen ich hervorhebe Robert, Furtwängler, Münzer. Ausserdem haben wir durch Münzers Quellenkritik anderer grösserer Abschnitte der Naturgeschichte des Plinius einen Einblick bekommen in die ganze Arbeitsweise des Compilators, wodurch die Lösung auch jener speciellen Aufgabe gefördert wird. — Zum Theil ist bei

der bisherigen Quellenanalyse der kunstgeschichtlichen Partieen eine Einigung bereits erzielt worden. Wegen der gründlichen Durcharbeitung, die das Material erfahren hat, steht kaum zu erwarten, dass noch neue wichtige Quellenautoren auftreten werden. Auch auf die von mir in den Vordergrund der Untersuchung gestellten Quellenschriften ist von dieser oder jener Seite schon hingewiesen worden, bald mit mehr, bald mit weniger Nachdruck. Vielleicht liegt darin eine gewisse Gewähr, dass wir uns dem Ziele nähern. Jeden freilich, dem es um die Sache zu thun ist, wird schon das Gefühl mit freudiger Zuversicht erfüllen, Theil zu haben an gemeinsamer Arbeit und gemeinsamem Streben nach Förderung des Problems.

Eine gute Uebersicht über die bisherigen Forschungen findet sich in der Einleitung zu der Ausgabe von Plinius' Kapiteln über Kunst von Jex-Blake und Sellers. Mir selbst war es oft unmöglich, die meist grösseren in sich geschlossenen Arbeiten der Vorgänger eingehend zu berücksichtigen, so namentlich in Hinsicht auf abweichende Meinungen, die sich nur im Zusammenhang des Ganzen, in dem sie vorgetragen waren, würdigen liessen. Wo ich zustimme, werden wie ich hoffe auch im Einzelnen die Ansichten anderer genügend zur Geltung gekommen sein, falls mir in der ziemlich umfangreichen einschlägigen Literatur nichts entgangen ist. Gerade das Richtige freilich pflegt man als selbstverständlich hinzunehmen, und darin könnte ein Trost liegen für denjenigen, der es zuerst ausgesprochen, wenn er nicht genannt wird.

Berlin, Juli 1898.

A. Kalkmann.

Uebersicht des Inhalts.

I. Griechische Chronik. Seite

1. Zusammenstellung der Daten der Künstler-Chronologie in Buch 34, 35, 36 1
Plinius' Interesse für Chronologie überhaupt 4. Gründe für selbständige Benutzung einer Künstler-Chronologie 5. Datirung der Künstler nur nach der ἀκμή 12. Plinius citirt eine griechische Chronik 13.

2. Apollodors Chronik 14
Verse derselben bei Plinius 14. Plinius fand nur Olympiaden angegeben 20. Selbständige Polemik des Plinius gegen die Angaben der Chronik über das Alter der Künste 22. *toreuta* und *toreutice* bei Plinius 24. In der Chronik auch Marmorbildner berücksichtigt 29. Leochares und die Nachrichten über das Mausoleum 30. Die Künstler in der Chronik nicht nach Techniken geschieden 33. Ueberblick über die von der Chronik berücksichtigten Künstler 34. Renaissance und Klassicismus im zweiten Jahrhundert 35.

3. Chronologische Daten 37
Ihre Glaubwürdigheit 37. Gruppirung der Daten, ἀκμή 42. Wie sind die Daten gewonnen? 43. Rechnung nach γενεαί 50. Schulverhältnisse der Künstler berücksichtigt 53. Synchronistische Schlüsse 55.

4. Chronologie des Malers Aristides und seiner Sippschaft . 57

5. Künstler - Chronologie bei Pausanias 64

II. Xenokrates, Antigonos.

1. Xenokrates 69
Zusammenstellung der Urtheile aus seiner Schrift 69. Malerei und Plastik gleichartig beurtheilt 72. Charakter der Urtheile 73. Der Urheber ist Xenokrates 75. Der römische Vermittler Varro 76. Anderes aus der Schrift des Xenokrates bei Plinius 77. Bedeutung Sikyons bei Xenokrates 81.

2. Antigonos 82
Ist Vermittler der Schrift des Xenokrates 82. Auf ihn führen einige Stellen bei Plinius 83. Vermuthungen über andere Zusätze seiner Hand zu Xenokrates 85.

Seite

3. Varro 86

Hat die Entwicklung der griechischen Kunst zusammenhängend behandelt 86. Die Art der Behandlung führt auf die Schrift von den Disciplinen 88. Die bildende Kunst im Range einer Disciplin 89. Freie Künste bei den Griechen 91; bei den Römern: Varro, Quintilian 93. Plinius behandelt die Encyclia 94. Varro hat die bildende Kunst der Architektur als Nebenfach angehängt 95. Stufenweise Entwicklung der Disciplinen und Ursprung der Künste bei Varro und Plinius 96. Die bildende Kunst seit Varro in Rom officiell anerkannt 103. Varros Verständniss für Kunst 104. Schlussergebniss für Plinius und Xenokrates 105.

4. Quintilian 106

Abriss der Malergeschichte 106. Benutzung Varros 109. Quintilian ergänzt die Varronischen Urtheile bei Plinius 110. Chronologie der Künstler fehlt bei Quintilian 114. Seine Urtheile über plastische Künstler 117.

III. Mucian, Duris.

1. Plinius' Nachrichten über Marmorbildner 118

Die von den Schülern des Phidias handelnde Stelle 118. Dafür benutzt Duris und Mucian 123. Mucian auch sonst Hauptquelle für Marmorwerke in Griechenland 125. Quellenverzeichniss des 36. Buches 130.

2. Mucian 131

Reisen 131. Schriftstellerischer Charakter 132. Belege dafür aus Stellen seiner Memoiren bei Plinius 133. Mucian spricht über Kolotes und Panainos 139.

3. Duris 144

Von Plinius citirt für Lysipp 144. Unmittelbar vorher benutzt für Pythagoras 146. Von Plinius selbst benutzt 147. Andere Fragmente bei Plinius 150. Charakter und Bedeutung als Kunstschriftsteller 164. Nachrichten über die Helena des Zeuxis 166. Legende zur Koischen Aphrodite 170.

IV. Sammelwerke. Rhetorische Quellen. Künstler-Katalog.

1. Sammelwerke 172

Von Plinius in der Vorrede erwähnt 172. Entlehnungen aus rhetorischen Schriften 174.

Seite

2. Künstler-Katalog 181

Compilationen kunstgeschichtlicher Art bei andern Schriftstellern 181. Künstler-Katalog 183. Auszug daraus bei Plinius 184. Einige Zusätze des Plinius 192. Vorläufige Bemerkungen über den Charakter des Katalogs 193. Der Katalog war griechisch 194. Varro übersetzt sorgfältig 195. Zusätze des Plinius über Kunstwerke in Rom 197. Ungeschickte Redaktion des Plinius auch bei andern Zusätzen 198. Zusätze aus Epigrammen und rhetorischen Quellen 199. Zusätze anderer Art 204. Künstler von *opera eiusdem generis* 206.

3. Der Katalog auch sonst von Plinius verwerthet 208

Für Praxiteles 208, Kalamis 211, Euthykrates Lysipp 213, Myron 214, Phidias Polyklet 215. Ferner für Maler: Protogenes Nikias 216, Apelles 217, Aristides 219, Apollodor Eupompos 222, Aetion Timomachos 223.

4. Ueberblick über alle alphabetischen Listen bei Plinius . 224

Bezeichnung der Maler als *primis proximi* rührt von Plinius selbst her 225. Alphabetische Listen blosser Künstlernamen von ihm selbst zusammengestellt 226.

5. Allgemeines zum Künstler-Katalog 227

Charakter und Beschaffenheit des Katalogs 227. Alphabetische Anordnung 229. Zweck des Katalogs 229. Ursprüngliche Anlage 230. Quellen 231.

6. Pasiteles 232

Kann nicht der Urheber des Katalogs sein 232. Ist überhaupt nicht von Plinius benutzt 233. Untersuchung der Quellenverzeichnisse des 34. und 35. Buches 234.

Schluss 239

Resultate der Untersuchungen 239. Arbeitsweise des Plinius 240. Sein Kunstverständniss 242. Xenokrates: Kürzungen seiner Schrift durch Plinius und Varro 243. Duris: seine Schrift gegen Xenokrates gerichtet 244; Eupompos und die *genera picturae* 246. Alterthum und Neuzeit: Wandel der Kunstanschauung 248.

Nachträge, Druckfehler 260

Künstler-Verzeichniss 251

Sachregister 254

Abkürzungen.

Brunn I II = Geschichte der Griechischen Künstler, erster und zweiter Band.

Furtwängler = Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste; Jahrbücher für classische Philologie Supplementband IX S. 1 ff.

Münzer I = Zur Kunstgeschichte des Plinius; Hermes XXX 1895 S. 499 ff.

„ II = Beiträge zur Quellenkritik der Naturgeschichte des Plinius.

Oehmichen = Plinianische Studien zur geographischen und kunsthistorischen Literatur.

Robert = Archäologische Märchen aus alter und neuer Zeit; Philologische Untersuchungen, herausgegeben von Kiessling u. v. Wilamowitz-Moellendorf Heft X.

Sellers = *The elder Pliny's chapters on the history of art, translated by Jex-Blake, with commentary and historical introduction by E. Sellers, and additional notes contributed by Dr. Heinrich Ludwig Urlichs.*

Susemihl I II = Geschichte der Griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit. Erster und zweiter Band.

I.

Griechische Chronik.

1.

Die Künstler-Chronologie ist einer der wichtigsten Bestandtheile derjenigen Abschnitte von Plinius' Naturgeschichte in Buch 34, 35, 36, welche die bildende Kunst behandeln. Plinius beginnt mit der Geschichte der Erzbildnerei (B. 34), und stellt gleich an den Anfang eine chronologische Tabelle; aber auch sonst dient die Chronologie vielfach seiner Darstellung als Richtschnur: schon desshalb schien es mir geboten, sie an erster Stelle zu behandeln; warum ich sie gesondert betrachte, wird die spätere Untersuchung rechtfertigen. — Ich hebe zunächst die Daten aus, damit sich das Material überblicken lässt: voran die chronologische Tabelle von B. 34 in der einheitlichen Fassung des Textes. Bei der Geschichte der Malerei (B. 35) und Marmorbildnerei (B. 36) bildet die Chronologie keinen Bestandtheil für sich wie in B. 34, sondern ist in die Darstellung der Entwicklung jener Kunstarten verflochten: daher bedurfte es der Loslösung der bezüglichen Stellen; nähere Erörterung darüber folgt weiter unten.

34, 49 ff.: *Phidias . . . . floruit autem olympiade LXXXIII, circiter CCC urbis nostrae annum, quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes, Critias, Nesiotes, Hegias, et deinde*

olympiade LXXXVII Hagelades, Callon, Gorgias Lacon, rursus

LXXXX Polyclitus, Phradmon, Myron, Pythagoras, Scopas, Perellus. ex his Polyclitus discipulos habuit

Argium Asopodorum, Alexim, Aristidem, Phrynonem, Dinonem[1]*), Athenodorum, Demean Clytorium; Myron Lycium.*

LXXXXV olympiade floruere Naucydes, Dinomenes, Canachus, Patroclus;

CII Polycles, Cephisidotus, Leuchares, Hypatodorus;

CIIII Praxiteles, Euphranor;

CVII Aetion, Therimachus.

CXIII Lysippus fuit, cum et Alexander Magnus, item Lysistratus frater eius, Sthenis, Euphron, Eucles[2]*), Sostratus, Ion, Silanion — in hoc mirabile quod nullo doctore nobilis fuit, ipse discipulum habuit Zeuxiaden —*

CXXI Eutychides, Euthycrates, Laippus, Cephisodotus, Timarchus, Pyromachus.

Cessavit deinde ars, ac rursus olympiade CLVI revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen Antaeus, Callistratus, Polycles Athenaeus, Callixenus, Pythocles, Pythias, Timocles.[3]*)*

35, 60: *LXXXX autem olympiade fuere Aglaophon, Cephisodorus, Erillus, Evenor pater Parrhasi et praeceptor maximi pictoris . . . .*

primus refulsit (sc. in luminibus artis) Apollodorus Atheniensis LXXXXIII olympiade . . . primusque gloriam penicillo iure contulit.

61: *ab hoc artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit olympiadis LXXXXV anno quarto, audentemque iam aliquid penicillum — ad magnam gloriam perduxit, a quibusdam falso in LXXXVIIII olympiade positus, cum quo fuisse necesse est Demophilum Himeraeum et Nesea Thasium, quoniam utrius eorum discipulus fuerit ambigitur. in eum Apollodorus supra scriptus versum fecit, artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum.*

---

[1]) *Dinonem omis. Bamb.*

[2]) *fucles Bamb.; icles Ricc. Voss.; Sofocles conc. Loewy Nr. 103 a S. 384; Eucles Jan, Detlefsen.*

[3]) *Pythias Timocles omis. Bamb.*

35, 64: *aequales eius et aemuli fuere Timanthes, Androcydes, Eupompus, Parrhasius.*

75: *Euxinidas hac aetate docuit Aristiden praeclarum artificem, Eupompus Pamphilum Apellis praeceptorem.*

128: *post eum (sc. Pausian) eminuit longe ante omnes Euphranor Isthmius olympiade CIIII.*

130: *eodem tempore fuere Cydias . . . . . Euphranoris autem discipulus Antidotus.*

78: *clari et CVII olympiade exstitere Aetion ac Therimachus.*

79: *Apelles Cous olympiade CXII.*

98: *aequalis eius fuit Aristides Thebanus.*

101: *simul — et Protogenes floruit.*

107: *eadem aetate fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles.*

108: *his adnumerari debet et Nicomachus Aristonis* [1]) *filius ac discipulus.*

111: *adnumeratur his et Nicophanes . . . . Apellis discipulus Perseus, ad quem de hac arte scripsit, huius fuerat aetatis.*

134: *Nicias . . . . olympiade CXII.*

36, 9: *marmore scalpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis geniti in Creta insula etiamnum Medis imperantibus priusque quam Cyrus in Persis regnare inciperet, hoc est olympiade circiter L.*

11: *cum hi essent, iam fuerat in Chio insula Melas scalptor, dein filius eius Micciades, ac deinde nepos Archermus, cuius filii Bupalus et Athenis vel clarissimi in ea scientia fuere Hipponactis poetae aetate, quem certum est LX olympiade fuisse.*

30: *Scopas habuit aemulos eadem aetate Bryaxim et Timotheum et Leocharen, de quibus simul dicendum est, quoniam pariter caelavere Mausoleum. sepulcrum hoc est ab uxore Artemisia factum Mausolo Cariae regulo, qui obiit olympiadis CVII anno secundo.*

---

[1]) Zur Lesart weiter unten.

Plinius zeigt auch in den nicht kunstgeschichtlichen Partieen unverkennbar Interesse für chronologische Bestimmungen. Nicht nur hat er für römische Begebenheiten gelegentlich chronologische Tabellen und Consularfasten zu Rathe gezogen, ohne dass freilich seinem Eifer stets Sorgfalt und Ueberlegung zur Seite stünde, sondern auch für ganz andere Gebiete entnimmt er einem von ihm selbständig benutzten chronologischen Abriss Daten, die er seinem Texte zufügt, und zwar zuweilen recht ungeschickt[1]). Hiernach wird sich sein Eifer für die Künstler-Chronologie begreifen: wir erhalten im Zusammenhang vorgetragen eine vollständige chronologische Tabelle vor der Geschichte der Bronzebildnerei, und wie wesentlich bei der Malerei die Chronologie für den Gang der Darstellung ist, deutet Plinius selbst an in einer Anmerkung zu dem unter Ol. 90 verzeichneten Euenor: *pater Parrhasii et praeceptor maximi pictoris, de quo suis annis dicemus* (35, 60). Wegen seines Interesses für chronologische Bestimmungen und wegen der bevorzugten Stellung, die er der Künstler-Chronologie einräumt, würde es sich von vornherein begreifen, wenn Plinius die Mühe nicht gescheut hätte, auch eine besondere Quelle für die Chronologie heranzuziehen; wie sehr hierfür eben die Tabelle spricht, liegt auf der Hand. Andrerseits sind, wie mir scheint, stichhaltige Gründe für die zweite Möglichkeit, dass Plinius die chronologischen Daten vielmehr einem der sonst im kunstgeschichtlichen Theil benutzten Autoren entlehnt habe, nicht vorgebracht worden. Eben dies muss uns zunächst beschäftigen.

Die Quellengrundlage für die Kunst — oder besser Künstlergeschichte bei Plinius ist verschiedenartig; meine später folgende Untersuchung über die hier benutzten Autoren wird zeigen, dass keiner derselben für das umfangreiche chronologische Material in Betracht kommen kann. Aber auch nach dem bisherigen Stande der Forschung käme nur in Frage die durch Varro bezüglich Antigonos vermittelte Schrift des Xenokrates, der Plinius, wie wohl allgemein anerkannt ist, die

---

[1]) Münzer II 124, 334 ff.; darnach wäre dies ein wesentlich auf Nepos beruhender chronologischer Abriss gewesen.

wichtigen Urtheile über die Entwicklung der Kunst nach formalen und technischen Gesichtspunkten entnimmt; und dieser Schrift sind die Daten thatsächlich zugewiesen worden. Das nun verbietet sich einmal wegen der Art, wie Plinius die Daten redigirt und verarbeitet hat. Weiter dadurch, dass das im chronologischen und kunstgeschichtlichen Theil berücksichtigte Material von Künstlern verschieden und ungleichartig ist. Endlich lässt die Methode der Künstler-Chronologie auf einen griechischen Chronographen schliessen, der nach der Zeit des Antigonos und Xenokrates schrieb, und selbständige Benutzung eines solchen verrathen auch eigene Aeusserungen des Plinius.

Die Darstellung der Geschichte der Malerei erhält durch das Hineinziehen der chronologischen Daten mehr Abrundung und Einheit. Gesetzt, Plinius folge darin einer einheitlichen Vorlage, so müsste er von diesem an sich natürlichen Verfahren gerade bei der an erster Stelle behandelten Plastik abgewichen sein, indem er die Daten gesondert aushob; man begreift überhaupt nicht, warum er diesen umständlichen Weg einschlug, ohne durch seine Vorlagen dazu bestimmt zu sein. Vielmehr empfiehlt sich die entgegengesetzte Annahme, dass er sowohl für Plastik als Malerei eine besondere einheitliche Zusammenstellung von Künstlerdaten vor sich hatte, und dass er bei der Malerei in dem Streben nach einer mehr geschlossenen und abgerundeten Darstellung selbst die Daten in die eigentliche Geschichte hineinzog; übrigens treten auch hier die Daten zunächst noch gemeinsam und gesondert auf, und erst die Künstler von Ol. 112 werden nicht mehr im Zusammenhang aufgeführt. In dem Schluss auf eine besondere einheitliche Vorlage für Künstlerdaten bekräftigt ein Versehen, das Plinius passirt ist: er hat nämlich in der chronologischen Tabelle der Erzgiesser einige Namen von Malern stehen lassen, so unter Ol. 107 Aetion und Therimachus, die 35, 78 in der gleichen Reihenfolge als Maler unter Ol. 107 erscheinen.[1]) — Bezüglich der Redaction dürfte weiter als

[1]) Auch Perellus Ol. 90 ist doch wohl identisch mit dem Maler von Ol. 90 Erillus; vgl. Robert 45, 65.

anerkannt gelten, worauf auch Münzer wiederholt hingewiesen hat, dass Plinius Entlehnungen aus einer Quelle gern im Zusammenhang vorbringt: dabei lässt er es oft an der nöthigen Verarbeitung mit andern Excerpten fehlen; und man kann sogar nicht selten aus der unmittelbaren Nachbarschaft solcher schlecht redigirter Stellen auf einheitliche Quellengrundlage schliessen. In dem Abschnitt über die Bronzeplastik stehen die Daten zusammen, separirt von der Künstlergeschichte; aber auch bei der Malerei treten sie, wie bemerkt, zunächst geschlossen und einheitlich auf, und zwar mehrfach ganz auffällig getrennt gerade von den Varronischen Urtheilen nach Xenokrates-Antigonos, so bei Parrhasios und am auffälligsten bei Zeuxis desshalb, weil hier ein chronologisches Raisonnement ausführlich mitgetheilt wird.

Unverkennbar hat Plinius für die Geschichte der Malerei reicheres Material vorgelegen als für diejenige der Plastik, was auch das Einflechten der Daten dort erleichterte; bezüglich des chronologischen Materials nämlich scheint das Verhältniss eher umgekehrt zu sein. Es kommen aber auch in sicher Xenokratischen Partieen Künstler vor, die man in dem chronologischen Abriss vermisst, und umgekehrt. Unter Ol. 121 stehen hier voran die Schüler Lysipps: Eutychides, Euthycrates, Laippus. Später heisst es von Lysipp 34,66: *filios et discipulos reliquit laudatos artifices Laippum, Boedan, sed ante omnes Euthycraten.* Boedas fehlt dort; noch auffälliger aber, dass hier Eutychides fehlt, der dort voran steht.[1]) Da Lysipp als Höhepunkt der Erzbildnerei gilt, darf man bezüglich seiner Schüler hier einige Vollständigkeit erwarten. Dieser Fall ist so wenig vereinzelt, dass vielmehr nahe an dreissig Künstler im chronologischen Abriss der Erzbildner oder in den chronologischen Mittheilungen der Geschichte der Malerei erscheinen, die Plinius weiter mit keinem Wort berührt: er führt weder Werke von ihnen noch Urtheile über sie an, noch nennt er sie in den alphabetischen Listen. Selbst von

[1]) Eutychides wird ohne Angabe des Lehrers noch in dem alphabetischen Verzeichniss erwähnt 34, 78, und zwar nach einem Epigramm, wovon später; desgleichen Boedas § 73 und ausserdem *Phanis Lysippi discipulus* § 80.

namhaften Künstlern wie Hagelaidas und Aglaophon, die an der Spitze chronologischer Epochen verzeichnet sind, erfahren wir weiter nichts; nur dass jener beiläufig als Lehrer des Myron und Polyklet erwähnt wird. Neben Hagelaidas sind zu Ol. 87 noch Kallon und Gorgias genannt; diese kommen ebenfalls nicht weiter vor, sodass die ganze Epoche unberücksichtigt bleibt. Auch Polykles steht Ol. 102 voran, ein zweiter Künstler gleichen Namens ist unter Ol. 156 verzeichnet; später findet sich nur die magere Notiz 34, 80: *Polycles Hermaphroditum nobilem fecit.* Bei der durchweg hervortretenden Verschiedenheit des Bestandes von Künstlernamen kann dies nicht damit entschuldigt werden, dass die Künstler von Ol. 156 erst nachträglich in die Liste hineingetragen seien; findet sich doch der Fall, dass z. B. der Kanachos von Ol. 95 in der Geschichte der Erzbildner nicht vorkommt, dagegen der ältere Künstler gleichen Namens (34, 75). — Meist handelt es sich um verschollene Künstlernamen, von denen mehrere in den Schüler-Diadochieen des chronologischen Verzeichnisses erscheinen; anlässlich des Schulverhältnisses wird auch in der Malerei einmal das lediglich chronologische Interesse ausdrücklich hervorgehoben.[1]) Der Chronist kann auf Grund bestimmter Anhaltspunkte seine chronologischen Reihen vervollständigen, ohne von eigentlich kunstgeschichtlichem Interesse geleitet zu sein; aber ein Bearbeiter der geschichtlichen Entwicklung wird nicht Namen, die für seine Forschung belanglos sind, obendrein in chronologische Reihen zu bringen versuchen. An Plinius' eigene Mitarbeit dabei zu denken, verbietet schon der Umstand, dass es sich mehrfach gerade um wenig namhafte Künstler handelt.

Die ersten Daten für Maler sind Ol. 90 (420 v. C.) für Erzbildner Ol. 83 (448 v. C.). An diese engen zeitlichen Grenzen hielt sich, wie zu erwarten, das Werk der Xenokrates-Antigonos nicht, abgesehen davon, dass auch die Künstler von Ol. 156 darin nicht berücksichtigt sein konnten. Die über Polygnot und seine Vorgänger Kimon und Eumaros gefällten Urtheile (35, 56) sind, wie schon Jahn beobachtet hat, von der

[1]) 35, 61 *Zeuxis — cum quo fuisse necesse est e. q. s.*; ich komme darauf zurück.

Art der übrigen Varronischen Urtheile[1]), die auf Xenokrates-Antigonos zurückgehen. Polygnot gilt darnach sogar als Stern erster Grösse[2]), während, wie bemerkt, Daten erst für Maler von Ol. 90 angegeben sind, von denen es heisst, dass sie auch noch nicht von hervorragender Bedeutung gewesen seien gegenüber dem Ol. 93 folgenden Apollodoros (35, 60). Plinius macht in diesem Falle auf das Missverhältniss zwischen den Angaben der Chronik und der übrigen Quellen ausdrücklich aufmerksam, indem er die Vernachlässigung der älteren Malerei in der Chronik als *chronicorum error non dubius* bezeichnet, und mit Rücksicht darauf bemerkt: *non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia.*[3])

Am Schluss der kurzen Geschichte der Erzbildnerei (34, 54 ff.), worin viel Xenokratisches Gut sich verbirgt, heisst es § 68: *artifices qui compositis voluminibus condidere haec miris laudibus celebrant Telephanen Phocaeum ignotum alias, quoniam in Thessalia habitaverit, et ibi opera eius latuerint, alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polyclito, Myroni, Pythagorae. laudant eius Larisam et Spintharum pentathlum et Apollinem. alii non hanc ingnobilitatis fuisse causam, sed quod se regum Xerxis atque Darei officinis dediderit, existimant.* Für ein Urtheil, das einen eigenthümlichen Vorzug der Malweise des Parrhasius betrifft, werden citirt 35, 68 *Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere,* und eben diese sind vorher als Künstler bezeichnet (§ 67 *confessione artificum).* Also sind an der angeführten Stelle von B. 34 unter den schriftstellernden Künstlern, wie jetzt wohl allgemein angenommen wird, zu verstehen Xenokrates[4]) — zumal dieser auch im Vorhergehenden stark benutzt ist — oder worauf der Wortlaut zu führen scheint, Xenokrates und Antigonos, die

---

[1]) Sächs. Ber. 1850 S. 136; vgl. auch Münzer I 514, Sellers Introd. XXVIII. Anders Robert 65, der meint, dass Xenokrates und Antigonos ausschliesslich Tafelmaler behandelt hätten, weil Polygnot in der chronologischen Tabelle fehlt.

[2]) *plurimumque picturae primus contulit;* vgl. 35, 79 *Apelles — picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit;* 34, 65 *Lysippus — statuariae arti plurimum traditur contulisse.*

[3]) 35, 54 und 58; ich komme darauf zurück.

[4]) Robert 61; Münzer I 505.

beide hintereinander auch im Autorenverzeichniss zu B. 34 für Bildhauerei (*de toreutice*) aufgeführt sind. Es ist zunächst gleichgültig, wer sich hinter den *alii* verbirgt, denn der so eingeführte Zusatz giebt nur einen neuen Grund an, warum Telephanes unbekannt blieb. Enthielte er zugleich eine auf die Zeit des Künstlers bezügliche Correctur, so würde er anders gelautet haben; vielmehr zeigt die Erwähnung des Xerxes und Darius, dass Telephanes für beträchtlich alt und jedenfalls der Zeit vor Ol. 83 angehörig gehalten wurde.[1]) — In der chronologischen Tabelle sind unter Ol. 83 Phidias, unter Ol. 90 Polyklet, Myron, Pythagoras verzeichnet. Telephanes wird an die Seite gestellt dem Polyklet, Myron, Pythagoras; die dieser Stelle vorhergehenden Varronischen Urtheile behandeln der Reihe nach Phidias, Polyklet, Myron, Pythagoras: aus der übereinstimmenden Reihenfolge der Künstler ist geschlossen auf gemeinsamen Ursprung der chronologischen Angaben und der dem Xenokrates entlehnten Varronischen Urtheile.[2]) Der Schluss ist nicht nur desshalb unzulässig, weil die obige Notiz den Telephanes weit aus dem Bereiche der Zeit jener Künstler rückt. Man rechnet zu sehr mit der Möglichkeit, dass die Reihenfolge der Varronischen Urtheile durchaus im Sinne zeitlicher Abfolge der Künstler zu verstehen, und andrerseits mit der Gewissheit, dass eben diese Reihenfolge Xenokratisch sei. Wenn Myron in einer Hinsicht dem Polyklet vorgezogen wird (34, 58), so

[1]) Robert (ebenda) äussert sich hierüber so: 'Nicht Xenokrateisch ist der letzte Satz *alii non hanc e. q. s.*, der zugleich eine Berichtigung des chronologischen Ansatzes enthält. Denn in die Zeiten des Darius und Xerxes konnte Xenokrates, der die Plastik überhaupt erst Ol. 83 beginnen lässt, den Telephanes unmöglich hinaufrücken. Hier steht also ein Xenokrates-Fragment neben dem Fragment eines späteren, den Xenokrates benutzenden und korrigirenden Kunsthistorikers, den wir nach allem bisher Gelernten nur für Antigonos halten können.' — Robert sieht mit Recht von der Möglichkeit ab, dass unter Xerxes und Darius andere als die bekannten Herrscher verstanden werden sollten. Wer an Darius II. denkt (Brunn I. 212; Furtwängler, Meisterwerke 86,7), muss auch Xerxes II. hinzunehmen, der nur wenige Wochen oder Monate regierte; vergl. auch Münzer I. 537,2.

[2]) Schreiber, *de artific. aetat.* 16; Robert 38.

ist daraus nicht ohne Weiteres zu entnehmen, welche Vorstellung der Urheber des Urtheils von der Lebenszeit der Künstler hatte, so wenig wie bei dem Urtheil Quintilians XII, 10, 7: *quae Polyclito defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur.* — Pythagoras folgt bei Plinius auf Myron, ohne übrigens mit diesem verglichen zu werden.[1]) Xenokrates hielt den Pythagoras für einen der ältesten Bahnbrecher: dies folgt ebenso sehr aus der Plinianischen Angabe, dass er zuerst Adern und Sehnen dargestellt, wie aus der bei Diogenes Laertius erhaltenen Notiz, dass er überhaupt zuerst auf Rhythmus und Symmetrie geachtet habe[2]); diese zweite wichtige Notiz hat Plinius unterdrückt, weil sie übel passt zu der Geschichte vom Wettkampf zwischen Myron und Pythagoras, die er einem andern von ihm selbständig benutzten Autor entlehnte. Ich kann hierauf näher erst in anderem Zusammenhang eingehen. Aber ohnedies ist doch klar, dass nach der Fassung des originalen Berichts unmöglich wie bei Plinius Lysipp auf Pythagoras und dann Telephanes gefolgt sein kann. — Auch bei den Malern ist die Plinianische Reihenfolge der Urtheile nicht immer die ursprüngliche. Es heisst von Parrhasios 35, 67: *primus symmetriam picturae dedit;* vorher aber schon war Zeuxis getadelt (§ 64): *reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque,* was sich doch eben auf die Symmetrie bezieht, wie ausdrücklich bei dem ähnlich lautenden tadelnden Urtheil über Euphranor bemerkt wird (§ 128). Es ist hier nicht anders als in der Plastik, wo einer zuerst die Symmetrie beachtet, und die andern in der Folge sie in eigenthümlicher Weise ausbilden oder darin Fehler begehen. Warum Plinius Parrhasios erst nach Zeuxis behandelt, ist ohne Weiteres klar: jener eröffnet die chronologische Epoche, während dieser ihm nur angeschlossen ist (§ 65).

Bei dem Maler Nikias weist Plinius darauf hin, dass die chronologische Notiz sich nicht vertrage mit den Varro bezüglich Xenokrates - Antigonos entlehnten Angaben. Es

[1]) Es heisst 34, 59: *capillum diligentius,* nicht *quam Myron* wie § 58 *numerosior in arte quam Polyclitus.* Ich komme darauf zurück.

[2]) VIII 1, 25 Furtwängler 70; Robert 33.

heisst von ihm 35, 130: *qui diligentissime mulieres pinxit, lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturae maxime curavit;* und am Schluss nach Aufzählung seiner Werke: *hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni eius tribuebat. non satis discernitur alium eodem nomine an hunc eundem quidam faciant olympiade CXII.* Das zuversichtliche *hic est Nicias* zeigt, dass Plinius Grund hat anzunehmen, dieser Nikias sei kein anderer, als der im Vorhergehenden erwähnte; auch spricht Alles dafür, dass der Ausspruch des Praxiteles von Varro-Xenokrates überliefert war, wovon später. Nun ist aber Praxiteles in der Chronik Ol. 104 angesetzt; der von Plinius ausgesprochene Zweifel hat also seine Berechtigung.[1])

An einer andern Stelle erkennt man verschiedene Fassung derselben Nachricht da, wo die chronologische Quelle und andrerseits, wo Varro d. h. Xenokrates-Antigonos benutzt ist. Nachdem über Apelles und Protogenes, die Ol. 112 blühten, gesprochen ist, fährt Plinius fort 35, 107: *eadem aetate fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles.* Für den Synchronismus war beachtenswerth, über welche zeitgenössischen Künstler sich Apelles in einer Schrift lobend äusserte (vgl. 35, 79); ihr Vorzug an sich war gleichgültig, und wird hier nur mit einem Worte gestreift. In anderer breiterer Fassung hatte Plinius die Notiz in dem Abschnitt über Apelles gebracht, von dem es heisst 35, 80: *Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet.* Dort bewundert Apelles den Asklepiodor, hier erkennt er ihn als den Ueberlegenen an; dort steht das griechische Wort Symmetrie, hier eine lateinische Umschreibung. Mit andern Worten: dort ist die griechische chronologische Quelle, hier Varro benutzt[2]), und zwar fussen in diesem Falle Beide auf Xenokrates-Antigonos.

---

[1]) Ganz anders hat Robert 88 die Stelle beurtheilt.

[2]) Varro mochte guten Grund haben, durch die umständliche Umschreibung von Symmetrie auf Maassverhältnisse im weitesten Sinne hinzuweisen, ohne dass dabei an Perspective zu denken wäre. Die auch von mir gebilligte Umstellung der Worte *hoc est quanto quid etc.* hinter

Hat nun schon manches auf Benutzung einer Chronik geführt, so ist endlich im gleichen Sinne die Form der chronologischen Citate beweiskräftig. Einen Ersatz für mangelnde Daten aus dem Leben berühmter Männer suchten die Chronisten in der Bestimmung ihrer ἀκμή. Darauf zielt der Ausdruck *floruit* = ἤκμασε, den Plinius mehrfach braucht; statt ἤκμασε findet sich in den Chroniken auch ἦν und ἐγνωρίζετο [1]; gleicher Weise wendet Plinius zuweilen *fuit* an, und bei dem Ausdruck: *clari etiam CVII olympiade exstitere Aetion ac Therimachus* hat doch wohl ἐγνωρίζοντο vorgeschwebt.[2] In der chronologischen Tabelle der Erzgiesser stehen die meisten Namen ohne Verben hinter den einzelnen Olympiaden; aber die Construction zeigt, dass zu ergänzen ist *floruit* und *floruere* (§ 49, 50), beziehungsweise *fuit* und *fuere* (§ 51, 52[3]). Die Vorstellung der Blüthe liegt auch dem Ausdrucke zu Grunde 35, 128: *post eum eminuit longe ante omnes Euphranor Isthmius olympiade CIIII,* womit sich vergleichen lässt 35, 79: *verum et omnes prius genitos futurosque postea superavit Apelles Cous olympiade CXII;* hier folgt § 98: *aequalis eius fuit Aristides Thebanus,* dann § 101: *simul ut dictum est et Protogenes floruit,* womit Plinius zurückgreift auf den Abschnitt über Apelles § 82. — Stets also ist die Olympiade als Blüthezeit und nicht beliebig als Anfangs- oder Endpunkt der künstlerischen Thätigkeit zu verstehen.[4]

Plinius macht auch beiläufig Andeutungen über die Be-

---

dispositione lässt sich nicht rechtfertigen; Wustmann, Rh. Mus. XXII, 113, Jahrb. X 1895 S. 84. Bezüglich Lysipps bemerkt Plinius 34, 65, wo von der höchsten Verfeinerung der Symmetrie die Rede ist: *non habet Latinum nomen symmetria quam diligentissime custodiit e. q. s.* — Dass die Aeusserungen des Apelles aus einer Schrift stammen, bemerkt Robert 66, 70.

[1]) Darüber Bergk, Gr. Litteraturgesch. I 301.

[2]) Vergl. 36, 9: *marmore scalpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis — olympiade circiter* L.

[3]) *fuit* und *fuere* auch 35, 40. 60. 107; 36, 11.

[4]) Ungenau ist der Ausdruck 34, 53: *quanquam diversis aetatibus geniti,* wo übrigens Plinius selbst etwas einflicht, was mit den Daten seiner chronologischen Quelle nicht stimmt. Dagegen bezieht er richtig das nach Phidias erschlossene Datum für seinen Bruder Panainos auf die Blüthezeit 35, 58: *florente eo.*

stimmung der ἀκμή: *Ol. CXIII Lysippus fuit cum et Alexander Magnus* (34, 51); *Bupalus et Athenis vel clarissimi in ea scientia fuere Hipponactis poetae aetate, quem certum est LX olympiade fuisse* (36, 11); hier war vielleicht ein anderer zeitlicher Ansatz bekämpft, wie unzweifelhaft 35, 61 *Zeuxis: a quibusdam falso in LXXXVIIII olympiade positus.* Abweichende chronologische Ansätze bekämpft z. B. der Chronist Apollodor, und zwar recht ausführlich. Auf andere Punkte der Plinianischen Daten, die eine sicher gehandhabte chronographische Methode erkennen lassen, kann ich erst später eingehen. — Timaios, dessen Geschichte bis 264 reichte, ist zuerst in seiner Darstellung der Olympiaden-Rechnung gefolgt. Als eine wissenschaftliche Disciplin hat die Chronographie Eratosthenes begründet; erst von Apollodor ist die Fixirung nach der ἀκμή methodisch durchgeführt; bei Eratosthenes scheint sie, wenn überhaupt, nur ausnahmsweise angewandt zu sein.[1]) Unstatthaft ist die Annahme, dass ein schriftstellernder Künstler der gelehrten Chronographie vorgegriffen habe.[2]) Plinius selbst bezeichnet seine Quelle als Chronik in dem eben berührten auf das Alter der Malerei bezüglichen Excurs, wo er die Angaben der Chronik ergänzt und verbessert 35, 58: *chronicorum errore non dubio,* während er in der gleichen Frage vorher die unzureichende *Graecorum diligentia* getadelt hatte (§ 54). Also eine griechische Chronik.[3])

[1]) Diels, Rh. Mus. XXXI 1876 S. 13; C. Wachsmuth, Erastothenes Apollodor Sosibios. Progr. Leipz. 1891 S. 17.

[2]) Robert scheint einen Entwicklungsprocess der chronologischen Daten anzunehmen von der primären Quelle an — nach seiner Ansicht Xenokrates — bis zu der Form, in der die Daten bei Plinius vorliegen, was mir nicht verständlich ist, S. 47: 'Dass man ein Hauptereigniss aus dem Leben eines Mannes zur Bestimmung der Epoche anwendet, ist ein lange vor Apollodor geübtes, ganz selbstverständliches Verfahren; erst wenn dies Datum der ἀκμή gleichgesetzt und zur Berechnung des Geburtsjahres missbraucht wird, kann man von apollodorischem System sprechen. Dass aber dies schon in der primären Quelle der Tabelle geschehen, ist nicht nothwendig; nach einem hervorragenden Kunstwerk wird einfach die Epoche des Künstlers bestimmt. Ob schon von dem ersten Urheber die Umrechnung nach Olympiaden herrührt, muss dahingestellt bleiben'.

[3]) Schon Jahn hat bemerkt, dass die nach Olympiaden geordnete

2.

Der Gedanke an Apollodors berühmte Chronik stellt sich ungesucht ein. Nach Pseudo-Skymnos 30 behandelte Apollodor in der Chronik *ἐπιφανῶν ἀνδρῶν βίους*, darunter nach Ausweis des Diogenes Laertius (VI 8, 5) auch Künstler. In dieser Hinsicht ist von Belang auch eine Stelle Diodors; er spricht von dem grossen Aufschwung, den Griechenland in den fünfzig Jahren nach den Perserkriegen nahm; in dieser Zeit seien auch die Künste aufgeblüht und es fänden sich grosse Künstler verzeichnet wie Phidias, desgleichen Philosophen, Redner, Feldherrn.[1]) Diodor hat chronologische Angaben aus einem Chronographen, der jedenfalls Apollodor stark benutzte; dieser selbst wird mehrfach citirt.[2]) — Apollodors Chronik schloss mit Ol. 159 (144 v. Chr.[3]); mit Ol. 156 schliesst das chronologische Verzeichniss der Erzgiesser bei Plinius. Gerade über die Künstler dieser jüngsten Olympiade schweigt sich Plinius im geschichtlichen Theil aus, weil ihn hier seine anderen Quellen im Stich liessen; von den sieben unter Ol. 156 erwähnten Künstlern erscheint später nur Polykles (36, 35).

Apollodors Chronik war in komischen Trimetern abgefasst. Reminiscenzen an Verse erkennt man bei Plinius in dem von der Chronologie der älteren Maler handelnden Abschnitt. Plinius sagt 35, 60, er wolle sich nicht aufhalten bei den Malern von Ol. 90: *festinans ad lumina artis, in quibus primus refulsit Apollodorus Atheniensis LXXXXIII olympiade.* Von diesem Apollodor heisst es dann gleich darauf: *ab hoc artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit olympiadis LXXXXV anno quarto audentemque iam aliquid*

chronologische Uebersicht im 34. Buch einem Chronographen entlehnt sei; Sächs. Ber. 1850 S. 127.

[1]) XII 1, 4: *ἀπὸ τούτων γὰρ τῶν χρόνων ἐπὶ ἔτη πεντήκοντα πολλὴν ἐπίδοσιν ἔλαβεν ἡ Ἑλλὰς πρὸς τὴν εὐδαιμονίαν. ἐν τούτοις γὰρ τοῖς χρόνοις αἵ τε τέχναι διὰ τὴν εὐπορίαν ηὐξήθησαν, καὶ τότε μέγιστοι μνημονεύονται τεχνῖται γεγονέναι, ὧν ἐστι Φειδίας ὁ ἀγαλματοποιός κτλ.*

[2]) XIII 103, 4; 108, 1 für die Zeit des Euripides und Antimachos; vergl. auch I 5, 1; Diels, Rh. Mus. XXXI 1876 S. 31 ff.; Susemihl II 38, 370.

[3]) Ueber eine zweite Ausgabe oder Nachtrag Susemihl II 34, Ed. Schwartz, Pauly-Wissowa s. v. Apollodoros.

penicillum — ad magnam gloriam perduxit, a quibusdam falso in LXXXVIIII olympiade positus e. q. s. Die bezeichnende Wendung *ab hoc artis fores e. q. s.* kehrt ähnlich wieder in dem ebenfalls in komischen Trimetern abgefassten Lehrgedicht des Babrios, Prooem. II 9: *ὑπ' ἐμοῦ δὲ πρώτου τῆς θύρας ἀνοιχθείσης εἰςῆλθον ἄλλοι*, woraus geschlossen ist, dass Beide, Plinius und Babrios, sich den Vers eines älteren berühmten Autors zu eigen gemacht haben.[1]) — Das Bild von der Thür braucht Plinius noch einmal, auch hier im Zusammenhang mit einer chronologischen Bestimmung 2, 31, wo von dem Thierkreis die Rede ist: *obliquitatem eius intellexisse, hoc est rerum fores aperuisse, Anaximander Milesius traditur primus olympiade quinquagesima octava.* Diese präcis auftretende Nachricht, die mit anderen Angaben über die betreffende Entdeckung streitet[2]), steht an der Spitze eines neuen Abschnittes, und lässt sich auch mit Bezug hierauf einer anderen ebenfalls im zweiten Buche mitgetheilten Nachricht vergleichen § 149: *celebrant Graeci Anaxagoran Clazomenium olympiadis septuagesimae octavae secundo anno praedixisse caelestium litterarum scientia quibus diebus saxum casurum esset e sole — idque factum interdiu in Thraciae parte ad Aegos flumen.* Die Quelle ist griechisch (*Graeci*), worauf auch die ausschliessliche Angabe des Olympiadenjahres führt[3]), und zwar eine Chronik, denn auch das Marmor Parium und Eusebios verzeichnen das Datum Ol. 78 für das Fallen des Meteorsteines[4]), und sonst wird dieselbe

[1]) Schneidewin, Rh. Mus. VII 1850 S. 479; vergl. Jahn, Sächs. Ber. 1856 S .285. Nach Crusius gehört Babrios der Zeit der zweiten Sophistik an; Pauly-Wissowa s. v. Babrios.

[2]) Zeller, Philos. I³ 197, 2; Schäfer, Astron. Geographie der Griechen (Progr. Flensburg 1873) S. 17.

[3]) So auch 2, 97, wo von der Erscheinung eines blutrothen Feuers die Rede ist, zur Zeit als König Philipp die Griechen bedrängte (Ol. 107, 3). — Unter sich übereinstimmende Fassung haben die Zeitangaben 11, 186: *post CXXVI Olympiaden*, und 21, 4: *post Olympiada C.* Beidemal scheint Varro benutzt zu sein; Münzer II 97 (249), 143 (272). Endlich 33, 83: Gorgias setzt sich eine goldene Statue *LXX circiter olympiade*, wo Plinius das griechische Zahlzeichen der Olympiade missverstanden hat; Diels, Rh. Mus. XXXI 40.

[4]) Ol. 78, 1 Marm. Par.; Ol. 78, 4 Eusebios. — Den Archon nennt *Σειληνὸς ἐν τῇ πρώτῃ τῶν Ἱστοριῶν* bei Diog. Laert. II 3, 8; wahrscheinlich

Weissagung ohne Angabe der Zeit erwähnt[1]); andrerseits setzt Plinius bei astronomischen Entdeckungen der älteren Philosophen entweder das römische Jahr hinzu[2]) oder er giebt überhaupt keine Zeit an.[3]) Für Anaxagoras verzeichnet Diogenes Laertius aus Apollodors Chronik nur das Datum für Geburt und Tod[4]); dagegen ersieht man aus den Mittheilungen über Anaximander, dass Apollodor die von Plinius für seine Entdeckung genannte 58. Olympiade als bedeutsam im Leben des Philosophen hervorhob, Diog. II 1, 4: ὃς (*sc.* *Ἀπολλόδωρος*) *καί φησιν αὐτὸν ἐν τοῖς Χρονικοῖς τῷ δευτέρῳ ἔτει τῆς πεντηκοστῆς ὀγδόης Ὀλυμπιάδος ἐτῶν εἶναι ἑξήκοντα τεσσάρων καὶ μετ' ὀλίγον τελευτῆσαι.* Apollodor verzeichnet auch sonst wichtige Entdeckungen[5]); um so näher liegt der Gedanke, dass bei Anaximander das Datum auf jene Entdeckung zu beziehen sei.[6]) Der im zweiten Buch sonst vorzugsweise benutzte

ist es Lysistratos (codd. *Λυσ — μύλον*), der Archon von Ol. 78, 2; F. H. G. III 101, 6.

[1]) Diog. Laert. II 3, 5; Aelian, hist. anim. VII 8; Philostr., Apoll. Tyan. I 2, 2; Ammian., Marcell. XXII 8, 5 und 16, 22; Tzetz., Chil. II 892; Plut., Lys. 12, der von dem Steine sagt: *καὶ δείκνυται μὲν ἔτι νῦν σεβομένων αὐτὸν τῶν Χερρονησιτῶν.* Solche Nachrichten hat auch Plinius ausserdem gehabt, denn er fährt dort fort: *qui lapis etiamnunc ostenditur magnitudine vehis, colore adusto, comete quoque illis noctibus flagrante,* und dann nach einer selbständigen Aeusserung über die Weissagung des Anaxagoras: *in Abydi gymnasio ex ea causa colitur hodieque modicus quidem sed quem in media terrarum casurum idem Anaxagoras praedixisse narratur* — dies also wohl aus *Licinius Mucianus.*

[2]) 2, 53 Thales und die Sonnenfinsterniss; 2, 37 Pythagoras und der Venusstern. Vielfach giebt Plinius selbst für griechische Ereignisse nur römische Jahre an; vergl. die Zusammenstellung von L. Urlichs, Anfänge d. Gr. Künstlergesch., Progr. Würzburg 1871 S. 35 ff.

[3]) 2, 187 Erfindung der Sonnenuhr durch Anaximenes, 2, 191 Prophezeiungen von Erdbeben durch Anaximander und Pythagoras.

[4]) Ol. 70 und 88, 1 (codd. 78, 1); Zeller I[3] 783 ff.; Diels, Rh. Mus. XXXI 28.

[5]) Diog. Laert. VIII 8, 5: *ὁ δ' αὐτός (sc. Ἀπολλόδωρος ἐν Χρονικοῖς) φησι τὸν Κνίδιον Εὔδοξον ἀκμάσαι κατὰ τὴν τρίτην καὶ ἑκατοστὴν Ὀλυμπιάδα, εὑρεῖν τε τὰ περὶ τὰς καμπύλας γραμμάς.* F. H. G. I 448, 93.

[6]) Diels 24 vermuthet, dass Apollodor Anaximanders Schrift *περὶ φύσεως* Ol. 58 angesetzt habe, und dass sich jene Entdeckung nur auf den in der Schrift gebrauchten Ausdruck *κείμενος λοξός* beziehe, den Stob. Ecl. I 26 p. 550 (Doxogr. 355) referirt.

Astronom Hipparchos ist Zeitgenosse Apollodors [1]) und kommt daher für jene Notizen schwerlich in Betracht. — Die Ionischen Philosophen haben zuerst wissenschaftliche Astronomie getrieben; dies ist die 'Kindheit der Sternkunde'; aber 'wenn es wahr sein sollte, dass Anaximander die Schiefe der Ekliptik entdeckt hat, so würde er in der Geschichte der Sternkunde keine unbedeutende Stelle einnehmen' (Zeller I [3] 197). So beurtheilte auch der Chronist Apollodor, wenn ich ihn recht nenne, jene Entdeckung: *hoc est rerum fores aperuisse,* und der gleiche poetische Ausdruck kehrt wieder in dem Abschnitt über die Kindheit der Malerei: Apollodor der Athener glänzte zuerst unter den Leuchten der Kunst Ol. 93: *ab hoc artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit olympiadis LXXXXV anno quarto.*[2])

Zu Zeuxis bemerkt Plinius weiter im unmittelbaren Zusammenhang mit der auf seine Datirung bezüglichen Erörterung: *in eum Apollodorus supra scriptus versum fecit artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum.* Mit gutem Grunde nennt Jahn diesen Vers 'ein seltenes Beispiel liberaler Anerkennung von Seiten eines älteren Künstlers gegen den jüngeren vorwärts strebenden'.[3]) Denn gerade den älteren Malern hat die Anekdote mit Vorliebe Ueberhebung angedichtet, und in den mehrfach erhaltenen Versen verdächtigen Ursprungs, worin sich Maler angeblich über ihre Kunst auslassen, spricht sich stets Ruhmredigkeit und Eitelkeit aus, was denn die Referenten auch ausdrücklich hervorheben. Solche prahlerischen Verse, die Eigenlobes voll sind, soll auch Apollodor verfasst haben.[4]) Die Maler preisen in dergleichen Epigrammen sich und ihre Kunst: nie wird darin der Name eines andern Malers genannt, geschweige denn, dass ein Künstler auf den andern ein Gedicht

[1]) Plinius citirt ihn im zweiten Buch fünfmal; ausdrücklich lobend § 95 und 247.

[2]) Auf die übereinstimmende Fassung der beiden Plinius-Stellen, welche 'der metrischen Form Apollodors angemessen sei', hat schon L. Urlichs hingewiesen, ohne dies näher zu begründen; Progr. Würzburg 1871 S. 38.

[3]) Sächs. Ber. 1856 S. 284.

[4]) Literatur bei Jahn, Sächs. Ber. 1856 S. 285 ff.; Benndorf, *de Anthol. Gr. epigr. quae ad art. spect.* 26 ff.

verfasste, oder gar auf solche Weise der ältere vor dem jüngeren sein Compliment machte, wie bei Plinius, denn das ist sinnlos, und als Erfindung farb- und witzlos. — Das breite *secum ferre* neben *auferre* bei Plinius deutet darauf, dass der Vers in einem Zusammenhang stand; dieser scheint mir hergestellt, wenn man den Vers der Chronik hinzunimmt: *ab hoc (sc. Apollodoro) artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit.* Apollodor, nicht der Maler, sondern der Chronist, sagt: in die von Apollodor geöffneten Pforten der Kunst ist Zeuxis Ol. 95 eingetreten und hat die von jenem zum Leben erweckte Kunst fort und mit sich genommen, nämlich in die neue Zeit hinein, worin liegt, dass Zeuxis Apollodors Kunst aufgenommen und weitergeführt hat.[1]) Plinius hätte mithin irrthümlich auf den Maler übertragen, was dem gleichnamigen Chronisten gehört — ein um so mehr erklärlicher Irrthum, als er im Folgenden mehrfach Verse von Malern anführt (§ 63 und 71). Uebrigens verwechselt der Vielschreiber, wie zu erwarten, auch sonst Citate[2]), und es ist doch weit schlimmer, wenn er den Epigrammatiker Antipater zum Künstler stempelt[3]), oder gar das laut Epigramm von einem Mädchen *Μυρώ* errichtete Grabmal dem Künstler Myron zuschreibt[4]), Irrthümer, die nicht

[1]) An die Zusammengehörigkeit der Verse hat auch Schneidewin gedacht (Rh. Mus. VII 479; vergl. Brunn II 74), was Jahn als 'nahe liegende Vermuthung' bezeichnet; jener wollte beide Verse einem berühmten Gedicht des Malers Apollodor zuschreiben, das auch Babrios kannte. — Auch Jahn liest bei Plinius *ipsis* statt des 'bequemeren *ipsi*', und versteht Apollodor 'mit seinen älteren Kunstgenossen'. Mir scheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass in dem Verse von Apollodor und seiner Schule die Rede war. Unmöglich ist Sellers Deutung von *ipsis* auf *Neseus* und *Demophilos*; übrigens zwingt sie dem *auferre* den Sinn 'stehlen' ab, der hier, wie ich glaube, antiker Anschauung zuwider ist.

[2]) Vgl. z. B. Münzer II 338.

[3]) 33, 156: *et Antipater quoque Satyrum in phiala gravatum somno conlocavisse verius quam caelasse dictus est;* das geht auf den Becher des Künstlers Diodoros Anth. Pal. XVI 248; Plinius hat das Epigramm mit dem Lemma gelesen: *εἰς Σάτυρον Ἀντιπάτρου*, so Benndorf, Epigr. 52; vgl. Furtwängler 11; Oehmichen 161; Sellers, Introd. 68.

[4]) 34, 57 *fecisse et cicadae monumentum ac locustae carminibus suis Erinna significat*; vergl. Anth. Pal. VII 190, 364; Jahn, Sächs. Ber. 1850 S. 122 ff.; Bergk, Poet. Lyr. III[8] 929.

vereinzelt sind.[1]) Das Missverständniss mit Apollodor klärt uns dankenswerth auf über die von Plinius benutzte Quelle, denn im Autorenverzeichniss führt er chronographische Handbücher so wenig auf wie Sammlungen von Epigrammen und dergleichen — ich komme darauf zurück.[2]) Auch bei andern Autoren wie Philodem, der Apollodor benutzte, ist die ursprüngliche metrische Form des Originals noch vielfach erkennbar, wenn anders nicht ganze Partieen direct übernommen sind.[3])

Das Lob ist in dem Urtheil über Beide, Apollodor und Zeuxis, stark aufgetragen: jener eröffnet die Pforten der Kunst und bringt ihr Ruhm — vorher gab es keine nennenswerthe Leistung; dieser führt sie weiter und steigert ihren Ruhm aufs Höchste *(ad magnam gloriam perduxit)*. Die hohe Werthschätzung ist gerade bei diesen beiden Meistern der Xenokratischen Auffassung direct zuwider. Nach dieser öffnet die Pforten der Malerei, um im Bilde zu bleiben, vielmehr Polygnot: *plurimumque picturae*[4]) *primus contulit* (35, 58), und Zeuxis wird ausdrücklich getadelt (§ 64), gelobt dagegen sein Zeitgenosse Parrhasios (*et ipse multa contulit* § 67), als habe vielmehr dieser einige Anwartschaft auf den Ruhmestitel in älterer Zeit *(hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates)*, und von besonderem

---

[1]) 34, 53 wird aus dem Ethnikon *Κύδων*, das zu dem vorher erwähnten aus Kydonia stammenden Kresilas gehörte, ein Künstler Cydon, Jahn, Sächs. Ber. 1850 S. 37. — Aus der richtigen Angabe von einer Minerva Hygia des Künstlers Pyrrhos (34, 80) wird durch Verwechselung des Lemmas eine Minerva und ein Pyrrhus rex des Künstlers Hegias 34, 78; Bursian Ersch-Gruber, Encycl. I 82 S. 418, 93.

[2]) Unter den Grössen der Wissenschaft wird Apollodor 7, 123 aufgeführt: *grammatica Apollodorus, cui Amphictyones Graeciae honorem habuere.* Den geographischen Schriften desselben Apollodor mag das hinter Artemidor stehende Citat seines Namens im Autorenverzeichniss zu B. 4 und 6 gelten.

[3]) Gomperz, Jenaer Litt.-Ztg. 1875 S. 603 ff.; Sitzungsber. d. Wien. Ak. d. W. 1891 S. 83 ff. — Entlehnung von Versen aus der Chronik auch bei Gellius XVII 4 und ausführlicher bei Diog. Laert. VIII 2, 1 über Empedokles.

[4]) Schon das allgemeine pictura verbietet, an den Vorzug in irgend einer Technik zu denken; ich komme darauf zurück.

Interesse für diesen zeugt auch das breite Referat über Vorzüge seiner Kunst ebenda. Aber die Höhe der Kunst ist überhaupt nicht in älterer Zeit zu suchen, sondern erst bei Apelles (§ 79).

Apollodors Chronik war berühmt und gefeiert. Der König, dem ihre Widmung galt, erndtete Ruhm und Ehre, denn ihre Verse waren über die ganze Erde verbreitet: so Ps. Skymnos 45 ff. Auch die Römer holten sich Raths aus der Chronik: für Cicero ist sie Vademecum und Nachschlagebuch[1]), Cornelius Nepos hat sie für seine Chronik benutzt[2]), Gellius ebenso für seine 'noctes': er feiert Apollodor als *scriptor celebratissimus* und führt auf Menander bezügliche Verse aus der Chronik an (XVII 4). — Die kurzen Chroniken des Varro und Nepos scheinen auf Daten der Kunstgeschichte keine Rücksicht genommen zu haben.[3]) Gegen ihre Benutzung durch Plinius würde schon die bei diesem ausschliesslich angewandte Rechnung nach Olympiaden sprechen, denn darin folgt er der Quelle, wie die Ankündigung des chronologischen Verzeichnisses 34,7 zeigt: Korinthisches Erz, heisst es hier, existiere erst seit der Zerstörung Korinths, und doch behaupteten Viele, korinthische Erzstatuen von berühmten Künstlern längst vergangener Zeit zu besitzen: *Corinthus capta est Olympiadis CLVIII anno tertio, nostrae urbis DCVIII, cum ante saecula fictores nobiles esse desissent, quorum isti omnia signa hodie Corinthia appellant. quapropter ad coarguendos eos ponemus artificum aetates. nam urbis nostrae annos ex supra dicta comparatione olympiadum colligere facile erit.* Zunächst ist klar, dass Plinius schwerlich so gesprochen haben würde,

---

[1]) *ad Attic.* XII 23, 2; vgl. auch *de republ.* II 10.

[2]) Diels, Rh. Mus. XXXI 1876 S. 11.

[3]) Vgl. Schreiber, *de artif. aetat.* 9. — Bei Gellius XVII 21 sind aus der Chronik von Nepos und Varro *(ex libris qui chronici appellantur)* berühmte Männer, z. B. Philosophen, Aerzte, Astrologen, Dichter, angeführt: Künstler fehlen. — Die Citate des Plinius aus Cornelius Bocchus, den Solin auch für chronologische Angaben citirt, scheinen einer auf Spanien bezüglichen Schrift entlehnt zu sein; Mommsen, Solin [3] XIV; Urlichs, Quellenreg. 5; Münzer II 390, 1.

wenn er in seiner Quelle für die Chronologie der Künstler römische Jahre angegeben fand; thatsächlich rechnet er denn auch selbst einmal bei Phidias die Zeit ganz ungenau in römische Jahre um.[1]) Weiter verräth der gehobene Ton jener Ankündigung, dass Plinius sich etwas darauf zu Gute thut, die Chronologie der Künstler ausführlich zu berücksichtigen, weil, wie sich schliessen lässt, seine anderen Quellenschriftsteller dies eben nicht gethan hatten. Das hat schon Furtwängler geltend gemacht, und daraus auf directe Benutzung eines griechischen Chronisten, nämlich des Apollodor, geschlossen.[2]) In einem Falle lässt sich sogar zeigen, dass Plinius da, wo er ein Datum Apollodors, nämlich den Ansatz der Blüthe Herodots, aus zweiter Hand mittheilt, nur römische Jahre angiebt (12, 18); die vermittelnde Quelle scheint 'ein wesentlich auf Nepos beruhender chronologischer Abriss' zu sein.[3]) Wegen der früher hervorgehobenen Widersprüche zwischen den Varronischen Urtheilen und den chronologischen Partieen könnte auch Varro nicht der Vermittler der Daten sein. Uebrigens werde ich weiter unten zeigen, dass dieser sorgfältig übersetzt oder umschreibt, und bei so systematischer Verwerthung der Chronologie würde für ihn am ehesten eine Umrechnung der Olympiaden vorauszusetzen sein — gelegentliche Anführung von Olympiaden bei ihm (oben S. 15, 3) beweist gar nichts. Auch befremden einige Gräcismen in den Ethnika der chronologischen Tabelle.[4]) Andere Gründe gegen Varro werden sogleich zur Sprache kommen.

---

[1]) 34, 49 *floruit autem olympiade LXXXIII, circiter CCC nostrae urbis annum.* — Genauer ist die Umrechnung für die Zeit des Mausolos 36, 47, die vorher nach der Chronik nur in Olympiaden angegeben war § 30; warum sich Plinius dort der Mühe der Umrechnung unterzieht, wird weiter unten klar werden.

[2]) S. 19. Auch Schoell, Gr. Literaturgesch. II 347 ff., nimmt directe Benutzung Apollodors an; das war auch früher Roberts Ansicht, die er später verwarf S. 46. Löschcke Phidias' Tod 44: 'Apollodor, dem Plinius das Gerüst seiner Chronologie zu verdanken scheint'.

[3]) So Münzer, der die Stelle ausführlich behandelt II 340.

[4]) *Gorgias Lacon, Polycles Athenaeus.* Löwy, Untersuchg. zur Gr. Künstlergesch. 16 Inschriften No. 30. Uebrigens braucht Plinius im

Mehrfach erhalten wir Aufschluss darüber, in welchem Umfang Künstler in der Chronik berücksichtigt waren. In der Geschichte der Malerei zieht Plinius wie bei der Plastik gleich zu Anfang die Chronik zu Rathe. Er findet erst von Ol. 90 an Maler verzeichnet 35, 54: *non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia, multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarios ac toreutas, primumque olympiade LXXXX, cum e. q. s.* In der nun folgenden umfangreichen Polemik gegen den griechischen Autor bringt Plinius alles, was ihm zu Gebote stand an Nachrichten über ältere Malerei, je nach den verschiedenen Quellen in mehreren Abschnitten vor, wonach sich jener Ansatz der ersten Maler um Ol. 90 als *chronicorum error non dubius* erweist (§ 58); zunächst: Phidias sei zuerst Maler gewesen, und auch sein Bruder Panainos habe damals (Ol. 83) gemalt — von den hier benutzten Quellen werde ich später in anderem Zusammenhang handeln. Dann: *quid quod in confesso perinde est Bularchi pictoris tabulam in qua erat Magnetum proelium, a Candaule rege Lydiae Heraclidarum novissimo, qui et Myrsilus vocitatus est, repensam auro? tanta iam dignatio picturae erat. circa Romuli id aetatem acciderit necesse est; etenim duodevicensima olympiade interiit Candaules aut, ut quidam tradunt, eodem anno quo Romulus, nisi fallor, manifesta iam tunc claritate artis, adeo absolutione. quod si recipi necesse est, simul apparet multo vetustiora principia eosque qui monochromatis pinxerint, quorum aetas non traditur, aliquanto ante fuisse, Hygiaenontem, Dinian, Charmadan et qui primus in pictura marem a femina discreverit Eumarum Atheniensem figuras omnes imitari ausum, quique inventa eius excoluerit Cimonem Cleonaeum. hic e. q. s.* Es folgt nun wieder ein Varronisches Urtheil über Kimon, dann wird noch einmal Panainos angeführt, endlich Polygnot, wieder mit Varronischem Urtheil (§ 58 *alii quoque post hos clari fuere ante LXXXX olympiadem, sicut Polygnotus Thasius qui primus e. q. s.)* — Dass für die Maler, worüber Varro-Xenokrates berichten, keine Zeit angegeben war, wird aus-

Autorenverzeichniss beliebig *Athenaeus* und *Atheniensis*, so bei Dorotheus B. 12 u. 13, und Chaereas B. 14 u. 15. — Ueber Argius Asopodorus später.

drücklich bemerkt *(aetas non traditur)*. Darum ist Plinius' eigenes chronologisches Urtheil hier zunächst sehr zaghaft; zuverlässiger ist es bei Polygnot, der als archaischer Künstler so berühmt war[1]), dass das erste Datum der Chronik, die ihn noch nicht erwähnt, als sicherer *terminus ante* gelten konnte; mehr als diesen allgemeinen *terminus ante* giebt Plinius auch hier nicht, denn das *post hos* bezieht sich auf die Reihenfolge der Urtheile.[2]) — Die auf Bularchos und Kandaules bezügliche Notiz kehrt wieder in einem Varronischen Abschnitt 7, 126, wo die höchsten für Kunstwerke bezahlten Preise zusammengestellt sind.[3]) Daran knüpft Plinius, was er über das Alter des Kandaules zu sagen weiss, und zwar er selbst[4]); darum gegenüber der zuverlässigen Einführung des Thatsächlichen dort *(quid quod in confesso perinde est)* die zaghafte Form des Schlusses hier *(nisi fallor, quod si recipi necesse est)*, und eben desshalb lässt Plinius 36, 15 die Malerei mit dem sicher datirten Phidias[5]), der ja zuerst Maler gewesen sein soll, beginnen und nicht mit jenem ihm aus Varro bekannten Bularchos *(quarum utraque (sc. pictura et statuaria) cum Phidia coepit octogensima tertia olympiade)*, was vollends der Annahme widerstreitet, dass Varro der eigentliche Urheber der Polemik sei.[6]) Uebrigens

[1]) 7, 205 *picturam (sc. condere instituit) ut Theophrasto (sc. placet) Polygnotus Atheniensis.*

[2]) Furtwängler 16: '*post hos* kann sich unmöglich auf die vorher Genannten, Panainos und Timagoras, beziehen, sondern nur auf Eumaros und Kimon, deren Entwicklung nun in Polygnot ihre Fortsetzung erhält'. — Uebrigens stammt auch die Geschichte von dem Wettkampf zwischen Panainos und Timagoras aus anderer Quelle, wie ich später zeigen werde.

[3]) Das hat Münzer gezeigt I 542.

[4]) Vermuthungen über die Quellen dieser Chronologie bei Münzer (ebenda); darnach könnte die Tradition der *quidam* Varronisch sein.

[5]) Für Polygnot und Andere hatte er überhaupt keine Daten.

[6]) Robert 26 so: 'Drei Angaben über den Anfang der Malerei liegen somit bei Plinius schichtenweise übereinander: Varros griechische Quelle setzt die Anfänge in Ol. 90, Varro selbst unter Hinweis auf Phidias in Ol. 83, Plinius selbst im Vertrauen auf die Authenticität eines novellistischen auch schon 7, 126 erzählten Zuges lange vor Ol. 18'. — Sellers Introd. 30 constatirt den Widerspruch zwischen den auf Xenokrates zurückgehenden Angaben über ältere Malerei und der Notiz, dass die Griechen die Malerei erst Ol. 90 beginnen liessen.

wird lebhaft und unmittelbar auf Grund umständlicher Beweisführung der deutlich gekennzeichnete Gegner angegriffen, was nicht den Eindruck vermittelter Polemik macht; auch sind die einzelnen Argumente dieser Polemik so wenig geschlossen und organisch in einander verarbeitet, dass man sich schon desshalb schwer entschliesst, jemand anders als den schnell fertigen Compilator dafür verantwortlich zu machen; so taucht der gleich anfangs genannte Panainos später unvermittelt wieder auf, und Polygnot erscheint am Schluss wie beiläufig nachgetragen.[1]) — Plinius bezeichnet das angebliche Versehen der Chronik als *error non dubius,* gerade wie er in einer eigenen und zwar ganz ungerechtfertigten Polemik gegen Fenestella sagt: *Fenestella tradit manifesto errore.*[2])

In der angeführten Stelle 35, 54: *non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarios ac toreutas,* führt der ausdrücklich erweiternde Zusatz *ac toreutas* darauf, dass der griechische Autor, d. h. die Chronik, von plastischen Künstlern nicht nur Erzbildner berücksichtigt hatte. Was heisst *toreuta* bei Plinius? — Seine technischen Bezeichnungen für die Unterarten der Plastik stehen neben einander 35, 156: *plasticen matrem caelaturae et statuariae scalpturaeque dixit (Pasiteles),* und zwar nach der Reihenfolge für Thonbildnerei Toreutik Erzbildnerei und Marmorbildnerei. Für die Toreutik im eigentlichen Sinne, d. h. die Kunst des Treibens und Ciselirens, braucht Plinius ausschliesslich *caelatura,* bezüglich *caelare* und *caelator*[3]); ebenso bedeutet *statuaria* und *statuarius* bei ihm ausschliesslich Bronzeplastik und Erzbildner als Verfertiger von Bronzestatuen[4]), dies ein auch von andern Schriftstellern beobachteter

[1]) Schon Furtwängler 16 hat nachdrücklich betont, dass die höchst ungenügende Polemik von Plinius selbst aus mehreren Quellen zusammengearbeitet sei und damit Schreibers Ansicht widerlegt, sie sei aus Varro's angeblicher Kunstgeschichte abgeschrieben.

[2]) 9, 123, darüber Münzer II 343. Auch 33, 151 wird nach Münzer mit *falso existimatur* ein unberechtigter Einwurf gegen den ungenannten Fenestella eingeführt.

[3]) z. B. 33, 4, 154; 34, 47, 85; 36, 18; 37, 28, 49, 31.

[4]) 34, 35, 65, 97; 35, 146; 36, 15, 20, 41. — 36, 37: *(Laocoon) opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum.* Hier will Oehmichen

Sprachgebrauch[1]); nur wendet Plinius daneben für den Erzbildner auch das allgemeine *fictor* an.[2]) Nach 36, 15 ist in der *statuaria* die Kunst der Goldelfenbeinbilder eingeschlossen. Dass Plinius an der obigen Stelle entgegen seinem sonstigen Sprachgebrauch unter *toreuta* den *caelator* verstanden habe, oder den Begriff *statuarii* in dem Sinne erweitern wollte, dass er sie mit den *caelatores* unter *toreutae* zusammenfasste — diese Annahme verbietet sich schon desshalb, weil er bei der zusammenfassenden Behandlung der *Caelatoren* (33, 154ff.) auf ihre Chronologie gar keine Rücksicht nimmt. Mithin bleibt nur der allgemeine Sinn, so dass zu verstehen sind 'Erzgiesser und überhaupt plastische Künstler'.[3]) Diese allgemeine Bedeutung hat τορευτής so gut wie πλάστης gelegentlich auch im Griechischen im Gegensatz zu ζωγράφος.[4]) In gleichem Sinne braucht Plinius *toreutice* zweifellos 35, 77: *ideo neque in hac (sc. pictura) neque in toreutice ullius, qui servierit, opera celebrantur.* Darnach sind zu beurtheilen die in den Quellenregistern zu Buch 33 und 34 angeführten Schrifttitel *de toreutis* und *de toreutice.* Dort ist *caelatura*, hier *statuaria* behandelt; dass *toreutice* nicht diese beiden zusammenfasst, haben wir gesehen, und eine derartige Erklärung des Wortes wäre hier

190 die gesammte Plastik unter *ars statuaria* verstehen; dann aber würde dies vorangestellt sein. Plinius will sagen, dass der Laokoon, eins der vorzüglichsten Marmorwerke (*opus eximium*), selbst Werken der Malerei und Bronzeplastik vorzuziehen sei; daher das pointirte *et—et.*

[1]) Quint. II 21, 10: *nam si quaeram, quae sit materia statuarii, dicetur aes.* Seneca, Epist. XIII 3, 18 stellt den *pictores* gegenüber *statuarii ac marmorarii.* Entsprechend ἀνδριαντοποιός Aristot. Pol. 1256 A 6 und 10 und öfter; Fränkel *de verbis potioribus 32.*

[2]) 34, 7, 76, 81; 35, 128; Oehmichen 192. *fingere* und *fictor* im eigentlichen Sinne von Thonbildnerei 35, 151, 152; 36, 156. — *fingere* und *pingere, fictor* und *pictor* (z. B. Cicero *de orat.* III 7, 26; *nat. deor.* I 29, 81; Quint. XII 10, 7) gegensätzlich wie πλάσται καὶ γραφεῖς, ζωγραφία und πλαστική; z. B. Plut., Thes. 4; Philostr., Imag., Prooem., Paus. IX 35, 6; Blümner, Termin. II 4.

[3]) Oehmichen 193. Auch Furtwängler 69 giebt dem Worte den allgemeinen Sinn.

[4]) Plutarch, Demetrios 20: βασιλεῖς αὐλοῦντες καὶ ζωγραφοῦντες καὶ τορεύοντες. Mit Bronzebildnerei befasste sich z. B. Attalos III, Justin 36, 4. Dion. v. Halik., *de comp. verb.* 25: ἢ ζωγράφων τε καὶ τορευτῶν παισίν.

ohnedies nicht zulässig. Unter den Autoren steht auch Duris *de toreutice*. Der Peripatetiker Duris verfasste nicht fachwissenschaftliche Werke, sondern er gab Biographisches über Künstler in anekdotenhafter Form: das wissen wir, und es ist ausgeschlossen, dass er sich auf eine bestimmte Technik beschränkte; er schrieb über Bildhauer, so gut wie nachweislich *περὶ ζωγράφων*.[1]) Das generelle *toreutice* ist von Plinius mit Absicht im Index gewählt. Dass übrigens Xenokrates und Antigonos, die laut Index ebenfalls *de toreutice* schrieben, sich auf Bronzeplastik beschränkten, ist möglich, kann aber aus den knappen in bestimmter Rücksicht gemachten Varronischen Auszügen nicht gefolgert werden; Antigonos sprach jedenfalls recht ausführlich über die marmorne Nemesis von Rhamnus.[2])

34, 54 Phidias: *primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur.* — § 56 Polyklet: *hic consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse ut Phidias aperuisse. proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse, quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad unum exemplum.* — Plinius hat hier Verschiedenartiges unbesehen beherbergt. Xenokratisch ist nach Maassgabe anderer Urtheile der letzte Satz *proprium eius e. q. s.*; auch wird auf *quadrata* zurückgegriffen in dem charakteristisch Xenokratischen Urtheil über Lysipp § 65: *quadratas veterum staturas permutando.* In der übertriebenen Werthschätzung Lysipp's, der zur Vollendung der Kunst am meisten beigetragen habe, verräth sich eben sein Enkelschüler; er hat von dem veralteten Polyklet keine hohe Meinung und tadelt sogar dessen Symmetrie (§ 58 Robert 30, 36). Unbeschadet dessen hat Plinius aus anderen Quellen aufgenommen nicht nur den Satz von der hohen Werthschätzung des Polykletischen Kanons der Symmetrie und seiner gesetzmässigen Geltung[3]), sondern er lässt sogar

[1]) Diog. Laert. I 1, 11; L. Urlichs, Gr. Kunstschriftst. 21.

[2]) Zenob. V 82. — Xenokrates, Antigonos, Menaechmos schrieben *de sua arte*, wie es im Text heisst (34, 83, 84, 80). Damit ist nichts anzufangen. Dass in den Schriften über Bildhauerei auch von der Bronzekunst gehandelt wurde, versteht sich von selbst.

[3]) *fecit et quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur.*

Polyklet die Kunst durch Weiterbildung dessen, was Phidias geleistet hatte, auf den Gipfel ihrer Vollendung bringen.[1]) Denn das heisst *consummasse*. So prahlt der eitle Parrhasios, er sei der Erste in seiner Kunst und habe diese zur Höhe der Vollendung geführt (35, 71 *principem artis et eam ab se consummatam*) und Plinius braucht den Ausdruck mehrfach, wenn von zwei Künstlern der eine eine Kunstart einführt, der andere sie vollendet.[2]) Aehnlich hier: *Phidias aperuisse — Polyclitus consummasse (traditur)*. Die Urtheile stehen also für sich, und zwar ebenfalls hinsichtlich des Ausdrucks *toreutice*. Bei Lysipp heisst es § 65: *statuariae arti plurimum traditur contulisse*, denn was Varro aus Xenokrates-Antigonos excerpirt hat, bezieht sich auf die Entwicklung der Bronzeplastik. Lysipp bedeutet für sie die Höhe; sie rühmen einen hervorragenden Künstler Telephanes, jedenfalls aus der Zeit vor Phidias (oben S. 9); ausserdem häufen sie bei Polyklet Tadel auf Tadel, wohingegen bei Phidias eine Beobachtung technisch formaler Art, woran wir sonst die schriftstellernden Künstler erkennen, überhaupt fehlt. Gerade bei ihm kann dieser Mangel weder auf die Quelle noch auf Flüchtigkeit des Referats zurückgeführt werden; wenigstens zeigt Plinius besonderes Interesse für den grossen Künstler. Endlich: dass Phidias der Attiker Polyklet dem Sikyonier vorgearbeitet habe — diese Beobachtung passt nicht nur nicht

[1]) Jahn, Sächs. Ber. 1850 S. 129: 'Polyklet ist auf der von Phidias eröffneten Bahn fortgeschritten und hat die Toreutik zur Vollendung gebracht'.

[2]) 35, 122 heisst es von der Enkaustik: *Aristidis inventum, postea consummatum a Praxitele;* 7, 89 von der Mnemotechnik: *ars postremo eius rei facta et inventa a Simonide melico, consummata a Metrodoro Scepsio, ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum,* wo sich besonders der Charakter des Ausdrucks zeigt, denn über das von Metrodor Erreichte hinaus ist eine weitere Vervollkommnung nicht mehr möglich. — 35, 66 heisst *consummare* 'vollendet', d. h. in diesem Falle 'bis zur Täuschung ähnlich etwas malen'; vgl. 7, 139: *maximas res consummare. — orator consummatus* ist der vollendete Redner; Quint., Prooem. 20, I 10, 6; II 19, 1, 2 u. öft. Dem Anfange der Kunst stellt Quintilian ihre Höhe gegenüber III 9, 9: *nec denique ars ulla consummatur ibi, unde ordiendum est.* XII 1, 31: *in hoc laboremus, forsan et consummare contingat.* Seneca, Ep. Mor. 32, 3 sagt mit Bezug auf moralische Vollkommenheit: *consummare vitam ante mortem.*

zu Xenokrates, sondern ist überhaupt nicht eigentlich historisch.[1]) Sie gehört einem Autor, der nur in allgemeinster Weise die Verdienste der beiden grossen, oder nach seiner Anschauung wohl grössten Künstler um die Plastik überhaupt hervorheben und vergleichen wollte. Zur Plastik gehört in erster Reihe die Bronzebildnerei, und Plinius überlässt es dem Leser, aus dem allgemeinen *toreutice* und *scientia* ein speciell auf die Bronzekunst bezügliches Verdienst der Künstler herauszulesen[2]); dasjenige des Phidias kann nicht hervorragend gedacht sein, wie der auf ihn bezügliche beschränkende Zusatz zeigt § 49: *sed et ex aere signa fecit.*[3]) Phidias steht an der Spitze der chronologischen Tabelle und mit Phidias eröffnet Plinius den geschichtlichen Abriss. Wenn ich oben Recht hatte, stand in der Chronik: vor Apollodor sei in der Malerei nichts Nennenswerthes geschaffen 35, 60: *ab hoc artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit — audentemque iam aliquid penicillum — ad magnam gloriam perduxit;* der eine nimmt die Kunst des andern auf *(artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum).* Gerade so allgemein werden bezüglich der Plastik Phidias und Polyklet verglichen. Jener steht am Eingang und eröffnet die Kunst, dieser führt sie weiter bis zur Höhe; sogar das Bild von der geöffneten Thür erinnert an *aperuisse* hier. In beiden Fällen widerstreitet die Hochschätzung der älteren Kunst besonders hinsichtlich ihrer Vollendung dem Geschmacke des Enkelschülers Lysipps, steht dagegen im Einklange mit den klassicistischen Neigungen der Zeit, in der Apollodor lebt: ihn halte ich daher auch für den Urheber der Urtheile über Phidias und Polyklet. Dass es beidemal seine Landsleute waren, welche die Pforten der Kunst öffneten, mag dem Chronisten auch nicht gleichgültig gewesen sein. Ich zweifle, dass die Worte *et toreuticen sic*

[1]) Das betont auch Furtwängler 69.

[2]) *scientia* braucht Plinius gerade so allgemein mit Bezug auf Malerei und Philosophie 35, 135; mit Bezug auf Marmorplastik 35, 153; 36, 11.

[3]) § 69 *Praxiteles marmore felicior — fecit tamen et ex aere pulcherrima opera;* auch lässt sich vergleichen § 72 Alcamenes: *et marmorea fecit et aereum pentathlum.*

crudisse die Nüance einer Anspielung auf die lehrhafte Tendenz des Kanons bei Apollodor wiedergeben sollen. Der den Kanon betreffende lobende Ausspruch bei Plinius ist jedenfalls andern Ursprungs.[1])

35, 54 war gesagt, dass die Chronik weit später (*multas post olympiadas*) Daten verzeichne für Maler als für Bronzebildner und plastische Künstler überhaupt (*statuarios ac toreutas*). Mithin dürfen ihr ebenfalls die wenigen auf Marmorplastik bezüglichen Daten zugewiesen werden, und nach Erwähnung der Chronologie der ältesten Schulen des Dipoinos und Skyllis und Melas nimmt denn auch Plinius die Frage nach dem Alter der Plastik wieder auf 36, 15: *non omittendum hanc artem tanto vetustiorem fuisse quam picturam aut statuariam, quarum utraque cum Phidia coepit octogensima tertia olympiade.* Mit dieser Bemerkung setzt sich der Autor hinweg über die klaffende Lücke zwischen jenen Schulen und Phidias. Eben dies macht es wahrscheinlich, dass der Chronist auch nicht mehr gab; da nämlich Plinius keine zusammenhängende Quelle für Marmorplastik besass, wovon später, so darf man hier um so mehr unverkürzte Benutzung der Chronik voraussetzen. Es gab vor Apollodor schon bekannte Maler, nämlich Ol. 90, aber erst dieser eröffnet die Pforten der Kunst und bringt ihr mit Recht anerkannten Ruhm: *primusque gloriam penicillo iure contulit*; es gab schon lange vor Phidias Plastik, aber der eigentliche Anfang ist doch, wie mit Recht angenommen wird, erst bei diesem: *primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur*, worin liegen kann, dass andere, nämlich Varro, dies nicht hervorgehoben haben. Bei der Malerei richtet sich Plinius' Tadel hauptsächlich dagegen, dass die Chronik vor Ol. 90 überhaupt keine Maler verzeichnete; das war bei der Plastik anders, und darum wird hier keine Kritik geübt.

Im 36. Buch beruft sich Plinius weiter auf das chronologische Verzeichniss für Praxiteles § 20: *Praxitelis aetatem*

[1]) Auch auf Varro selbst wird er nicht zurückgehen. Die Fassung ist rhetorisch. Bei Vitruv ist unter den Schriftstellern über Symmetrie Polyklet gar nicht genannt; Proport. d. Gesichts 53. Berl., Winckelmanns Progr. S. 45.

inter statuarios diximus, und wie zu erwarten haben auch Skopas und Genossen in der Chronik nicht gefehlt § 30: *Scopas habuit aemulos eadem aetate Bryaxim et Timotheum et Leocharen, de quibus simul dicendum est, quoniam pariter caelavere Mausoleum. sepulcrum hoc est ab uxore Artemisia factum Mausolo Cariae regulo, qui obiit olympiadis CVII anno secundo.* Aehnlich heisst es von Phidias 34,49: *floruit autem olympiade LXXXIII quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes, Critias e. q. s.* Angeblich fand auch ein Wettkampf um einen Epitaphios für Mausolos statt zwischen Isokrates, Naukrates, Theopompos, Theodektes *ἐπὶ τῆς ϱζ΄ ὀλυμπιάδος*[1]) — eine vielleicht ebenfalls Apollodorische Nachricht. — Da Plinius Skopas und Genossen nur als Marmorbildner behandelt, so hat er die chronologische Notiz über diese im Verzeichniss unter Ol. 107 gestrichen, indess aus Versehen dort die beiden Maler Aetion und Therimachos stehen gelassen (oben S. 5). Apollodor kannte also zwei Skopas: den älteren Ol. 90 und den jüngeren, vermuthlich den Enkel Ol. 107, wie nach Ausweis der chronologischen Tabelle auch zwei Künstler des Namens Kephisodot und Polykles.[2]) Ein Leuchares ist dort Ol. 102 verzeichnet. Der Name Leochares kommt häufiger vor[3]), auch Verderbniss des Namens dort ist nicht ausgeschlossen[4]); indess giebt eine Prüfung des vom Mausoleum

---

[1]) Suid., *Θεοδέκτης;* codd. *ϱγ΄ ὀλυμπίαδος.* Der Wettkampf auch Suid. *Ἰσοκράτης;* Gellius X 10 u. A.; F. H. G. I Praef. 67. — Photios Cod. 176 S. 120 b B.: *συναχμάσαι δὲ λέγει αὐτὸς (sc. Θεόπομπος) ἑαυτὸν Ἰσοκράτει τε τῷ Ἀθηναίῳ καὶ Θεοδέκτῃ τῷ Φασηλίτῃ καὶ Ναυκράτει τῷ Ἐρυθραίῳ, καὶ τούτους ἅμα αὐτῷ τὰ πρωτεῖα τῆς ἐν λόγοις παιδείας ἔχειν ἐν τοῖς Ἕλλησιν.*

[2]) Auch 34, 90 möchte ich mit Klein (Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. IV 1880 S. 23) *Scopas uterque* beibehalten, und *item* ergänzen: *Simon canem et sagittarium fecit, Stratonicus caelator ille philosophos, (item) Scopas uterque;* vergl. § 87: *Colotes — philosophos, item Cleon et Cenchramis e. q. s.* Zu den *opera eiusdem generis* (§ 86) passen nicht so ungewöhnliche Gegenstände wie Eulen und Schankmädchen, die hier vermuthet worden sind, und dass Satyrn im Schema des *ἀποσκοπεύων Scopae* genannt worden wären, folgt noch nicht aus der Beischrift einer Münchener Vase No. 384; darüber Habich, Die Amazonengruppe d. Attal. Weihgeschenks 64, 2.

[3]) Löwy, Inschr. No. 320 ff. und zu No. 488.

[4]) Ich denke an die Möglichkeit einer Contamination aus Leon (34, 91)

handelnden Abschnittes dem Zweifel Raum, ob Plinius' Mittheilung aus der Chronik bezüglich der Künstlernamen unbedingt zuverlässig ist, da er verschiedene Quellen neben einander benutzt.

Wie üblich steht hier das Excerpt aus der Chronik voran, worauf aus anderer periegetischer Quelle eine ausführlichere Mittheilung und Beschreibung des Gebäudes folgt *(patet ab austro e. q. s.)*. Diese gehört einem jungen Autor: *hodieque certant manus;* und zwar dem Mucian; Mittheilungen aus Mucian kennzeichnen sich häufig durch die Wendung *hodie* — ich komme darauf zurück. Der vor der Beschreibung eingefügte Satz: *opus id ut esset inter septem miracula hi maxime fecere artifices,* stammt weder aus der Chronik noch aus Mucian, sondern aus Vitruv, der von den am Mausoleum thätigen Künstlern sagt, VII Praef. S. 159: *quorum artis eminens excellentia coegit ad septem spectaculorum eius operis pervenire famam.*[1]) Das Guthaben der verschiedenen Quellen ist hier wie so häufig bei Plinius zum Vortheil der Analyse auseinandergehalten, statt gehörig redigirt und in einander verarbeitet zu sein. Es ist nämlich klar, dass der aus Vitruv entlehnte Satz eigentlich in die folgende Beschreibung gehört, und zwar hinter die Angabe darüber, was denn die Künstler für das Gebäude geleistet hatten — und an dieser Stelle findet er sich auch bei Vitruv; während andrerseits mit der chronologischen Angabe das nähere Referat über das gemeinsame Werk der Künstler gar nicht in einem erkennbaren Zusammenhang steht, zumal hier berichtet wird, dass Artemisia vor der Vollendung des Werkes gestorben sei.[2]) — Die Notizen über die Künstler lauten bei Plinius: *Scopas habuit aemulos eadem*

---

und Chaereas (34, 75) und erinnere an die zahllosen Verderbnisse, z. B. des Namens des Architekten Deinokrates, Brunn II 351.

[1]) Ueber Lesefrüchte Vitruvs bei Plinius vgl. das sorgfältig erwogene Urtheil Münzers II 51.

[2]) Ueber die etwas abweichende Chronologie Diodors Judeich, Kleinasiatische Studien 226 ff. — Ausnahmsweise rechnet Plinius die Olympiade des Datums für Mausolos in römische Jahre um, aber nicht an unserer Stelle, wie zu erwarten wäre, wenn er das Datum dem römischen Autor entlehnt hätte, sondern erst 36, 47, weil hier die Rede ist von dem nach

aetate Bryaxim et Timotheum et Leocharen; und dann: *ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares.* Vitruv ebenda: *singulis frontibus singuli artifices sumpserunt certatim partes ad ornandum et probandum Leochares, Bryaxis, Scopas, Praxiteles, nonnulli etiam putant Timotheum.* Die periegetische Quelle des Plinius will genau wissen, dass je eine Seite ein berühmter Künstler gearbeitet hat: diese auch von Vitruv getheilte Ansicht wird auf örtlicher Tradition beruhen. Es fragt sich, ob diese Ueberlieferung den Thatsachen entsprach. Die Aufgabe, die dem wetteifernden Streit der vier berühmten Künstler gerade je an einer der vier Seiten des Gebäudes gestellt wird, ist ein so überraschend glattes Exempel, dass man sich nicht wundern könnte, wenn ihm zu Liebe ein kleiner Fehler untergelaufen wäre. Dies lässt auch Vitruv durchblicken: zu Skopas tritt bei ihm Praxiteles, sein in so fern nächst berechtigter Rivale, als man bei einigen Werken schwankte, ob sie diesem oder jenem beizulegen seien (Plinius 36, 28); die beiden Quellen des Plinius wissen nichts von Praxiteles — die Chronik verzeichnet ihn Ol. 104 — er ist also hineininterpolirt in die Liste, damit die Vierzahl voll wurde. Auch Timotheos, den nach Vitruv einige annehmen, muss einmal zu einem der genannten Künstler hinzugetreten sein statt wie nach anderer Version Praxiteles, denn die Annahme von fünf Künstlern widerspricht Vitruvs einleitenden Worten. Dieser Künstler war Leochares, denn Vitruv sagt vermuthlich nach derselben Quelle an einer Stelle, wo er wiederum das Mausoleum und dazu eine auf der Burg von Halikarnass errichtete Kolossalstatue des Ares erwähnt, dass diese Figur von einigen dem Leochares, von andern dem

---

seiner eigenen Ansicht frühesten Beispiel für Marmorbekleidung der Ziegelwände, nämlich im Palaste des Mausolos (vergl. *nescio an; quod equidem inveniam*). Hier liegt also ein besonderer Grund vor, wesshalb Plinius sich die Mühe der Umrechnung nahm. — Von der Marmorbekleidung und den Ziegelwänden im Palaste des Mausolos spricht auch Vitruv II 8, 10 S. 49, aber ohne das Datum anzuführen. Von den Ziegelwänden Plinius so 35, 172: *Halicarnasi Mausoli, quae etiamnunc durant*; Vitruv: *parietes habet (Mausoli domus) latere structos, qui ad hoc tempus egregiam praestant firmitatem.* Directe Benutzung Vitruvs scheint mir auch hier unverkennbar.

Timotheos beigelegt würde (II 8, 11 S. 50: *hanc autem statuam alii Leocharis alii Timothei putant esse*). Hat man hiernach auch bei dem Mausoleum geschwankt zwischen Leochares und Timotheos, so ergiebt sich: Skopas, Bryaxis, Leochares oder Skopas, Bryaxis, Timotheos. Dies Letztere könnte die von der Chronik befolgte Tradition sein, die Plinius selbst auf Grund der exakten und scheinbar untrüglichen Angabe seiner periegetischen Quelle vervollständigt durch Zusatz des Namens Leochares am Schluss, und es könnte der Ol. 102 angesetzte Leuchares doch der berühmte Leochares sein; freilich ist dieser Ansatz an sich fragwürdig.[1])

Die Technik wird für den Chronisten schwerlich mehr als beiläufiges Interesse gehabt haben, ohne dass darnach die Künstler geschieden worden wären; auch kann in dieser Auffassung das allgemein gehaltene Urtheil über Phidias und Polyklet nur bestärken. Plinius hat ein zusammenhängendes Excerpt aus der Chronik der Geschichte der Erzbildner vorausgeschickt, da nicht viele der bedeutenderen Künstler ausschliesslich für Marmorarbeit berühmt waren, und diese liessen sich leicht ausscheiden. Uebrigens ist Praxiteles stehen geblieben, der doch, wie Plinius selbst sagt, in Marmor glücklicher und berühmter war[2]), und nach 34, 72 ist auch Alkamenes so gut wie Phidias nur nebenbei Bronzebildner. Aber auch bei weniger bedeutenden Künstlern wird man sich fragen müssen, ob sie vorzugsweise oder gar ausschliesslich in Bronze arbeiteten. Das Wiederaufleben der Kunst Ol. 156 wird in der chronologischen Tabelle mit einer gewissen Reserve, aber doch immerhin ausdrücklich als solches verzeichnet. Es ist an sich wenig wahrscheinlich, dass sich dies ausschliesslich oder auch nur vorzugsweise auf die Kunst der Bronze bezieht[3]); auch befremdet dann Plinius' Ausdrucksweise 34, 7,

[1]) Zur Chronologie Brunn I 386.

[2]) 34, 68 *marmore felicior, ideo et clarior fuit.*

[3]) Münzer I 539, II 124 nimmt gar an, Plinius habe in Folge eines Rechenfehlers die Zerstörung Korinths Ol. 156, 3 statt Ol. 158, 3 angenommen (*olympiadis CLVI* hat der Vossianus), und eben desshalb die Künstler, von denen es vielleicht hiess, dass sie zuerst in korinthischem Erz arbeiteten, selbst Ol. 156 angesetzt.

als hätte es vor der Zerstörung Korinths Ol. 158 schon seit Jahrhunderten keine nennenswerthen Leistungen in dieser Kunst mehr gegeben *(cum ante saecula fictores nobiles esse desissent)*. — Die von Plinius der Anlage seines Werkes zu Liebe vorgenommene Scheidung nach der Technik war schwer durchführbar; man kann sehen, wie er gezwungen war, die Excerpte aus ursprünglich einheitlichen Citaten an verschiedenen Stellen unterzubringen.[1]) Es kommt der Fall vor, dass er dieselben Werke derselben Meister an verschiedenen Stellen als aus verschiedenem Material gefertigt anführt.[2]) Auch bei der Malerei ist die Scheidung von Pinselmalern und Enkausten verwirrend, weil sie der im Ganzen befolgten Anordnung nach chronologischen Gesichtspunkten im Wege steht.[3]) Sie tritt auch so wenig zuversichtlich auf, dass man ihr im Einzelnen misstrauen muss; so erhalten wir erst bei Zeuxis beiläufig die in eine störende Parenthese gekleidete und wohl nachträglich eingeschobene Aufklärung, dass von Pinselmalerei die Rede sei 35, 61 — *de hoc (sc. penicillo) enim adhuc loquimur.*

Ueberblicken wir hiernach die allgemeinen für die Apollodorischen Angaben gewonnenen Resultate: seine Chronik berücksichtigte in der Hauptsache hervorragende Künstler der Plastik und Malerei ungefähr von der Mitte des V. Jahrhunderts bis zu den Nachfolgern Alexanders. Dazu kommen bezüglich der Plastik zunächst einige Daten berühmter archaischer Schulen. Hiervon abgesehen sind im Uebrigen die Grenzen für Malerei und Plastik besonders nach abwärts nicht wesentlich verschieden. Die letzte von Plinius für Maler angeführte Olympiade ist 112, jedoch war in der chronologischen Vorlage

---

[1]) 35, 155 Thonbildnerei: *idem (M. Varro) magnificat Arcesilaum — laudat et Pasitelen*; 36, 39 Marmorplastik: *admiratur (sc. Varro) et Pasitelen* (so zu schreiben statt *Pasiteles*) — *Arcesilaum quoque magnificat Varro.*

[2]) Die Arbeiten des Myrmekides und Kallikrates sind nach 36, 43 aus Marmor, nach 7, 85 *ex ebore*. — Die 36, 39 unter Marmorwerken angeführten Thespiaden (*sitae fuere ante aedem Felicitatis*) sind wahrscheinlich identisch mit den aus anderer Quelle als Bronzewerke genannten Praxitelischen *signa quae ante Felicitatis aedem fuere* 34, 69; Furtwängler 40; Oehmichen 197; M. Mayer, Athen. Mitthlg. 1892 S. 261.

[3]) Das betont auch Robert 86 ff.

wahrscheinlich auch noch die nächste Generation berücksichtigt, wovon später. Dann folgt dieselbe Lücke wie in der Plastik; erst in der Zeit des Wiederauflebens der Kunst, das für die Plastik ausdrücklich hervorgehoben wird, findet sich wieder ein Datum, das eben desshalb Apollodorisch sein mag 35, 135: *est nomen et Heraclidi Macedoni. initio naves pinxit captoque Perseo rege* (d. i. Ol. 153) *Athenas commigravit, ubi eodem tempore erat Metrodorus pictor idemque philosophus, in utraque scientia magnae auctoritatis.*[1])

Dass der Chronist sich auf jene Daten beschränkte, müssen wir als Thatsache hinnehmen; denn die wiederholten theilweise polemischen Aeusserungen des Plinius über das Alter der Künste lassen über die von jenem beobachteten Grenzen keinen Zweifel. An sich spricht der knappe Rahmen der chronologischen Daten weit mehr für die Herkunft aus dem chronographischen Handbuch, als dies eine auf die ganze Künstlergeschichte ausgedehnte Untersuchung thun würde; nicht umgekehrt also darf aus der Beschränkung, so bedauerlich sie für uns sein mag, ein Grund gegen den gelehrten Chronisten als Quelle hergeleitet werden. Hinsichtlich der getroffenen Auswahl ist dieser Gedanken unterthan gewesen, die seine Zeit bewegten.

Nur für die Meister der klassischen Zeit Phidias und Polyklet, Apollodor und Zeuxis vermögen wir lebhafte Antheilnahme des Chronisten in lobenden Aussprüchen zu erkennen: das wird nicht Zufall sein; jedenfalls ist sein Urtheil über nachalexandrinische Kunst nicht misszuverstehen. Bald nach Alexanders Tode verfällt die Kunst und liegt darnieder (*cessavit deinde ars*), um erst Ol. 156 wieder aufzuleben. — Auf die entsprechenden Urtheile der klassicistischen Reaktion in der Literatur ist schon wiederholt hingewiesen worden.[2]) Ein literarischer Klassicist wie Dionys von Halikarnass erblickte das Heil nur in den Zeiten von Perikles und Demosthenes: für ihn hört die griechische Literatur mit Alexanders Tode

[1]) Robert 135, 1 hat zuerst die im Wesentlichen gleiche Auffassung der Chronologie der Maler und Bildhauer betont, und in diesem Sinne auch die Stelle 35, 135 herangezogen; vgl. auch Münzer I 538.

[2]) Brzoska, *de canone X orator.* 72; Blass, Gr. Beredts. 226ff.

auf; was darnach kommt, ist gräuliche Entartung; aber er glaubt, dass die griechische Muse wieder auflebe und dass der Umschwung zum Besseren schon eingetreten sei[1]): die asianische Beredtsamkeit kommt hier so wenig in Betracht wie in der Plastik jüngere Kunstschulen z. B. die Pergamenische.[2]) Andere Autoren, darunter auch ein Chronist (*Ἄνδρων ἐν τοῖς χρονικοῖς*) behaupteten, dass unter den Nachfolgern Alexanders Kunst und Wissenschaft aufgehört habe (*ἐκλιπούσης ἤδη τῆς ἐγκυκλίου παιδείας — ἐν τοῖς κατὰ τοὺς Ἀλεξάνδρου διαδόχους χρόνοις*), und dass sie erst wieder aufblühte unter Ptolemaios Physkon (146—118, *ἐγένετο οὖν ἀνανέωσις πάλιν παιδείας ἁπάσης κατὰ τὸν ἕβδομον βασιλεύσαντα Αἰγύπτου βασιλέα Πτολεμαῖον.*[3]) — Auf dem Gebiete der Rhetorik herrschte die atticistische Strömung bereits in der zweiten Hälfte des II. Jahrhunderts, und zwar vorzugsweise gerade in Pergamon.[4]) Die bildende Kunst aber zeigt sich oft am empfindlichsten für den Lebensnerv der Zeit. Im ersten Jahrhundert ist sogar in der Kleinkunst die Renaissance bereits in vollem Gange: das deutet auf eine vorhergehende Erneuerung klassischer Ideale in der grossen Kunst.[5]) Die Renaissance der Kunst um 156 hat nicht eben Absterbendes ins Leben zurückgerufen, sondern wie jede solche Restauration etwas früher Blühendes zu erneuern und künstlich zu reproduciren gesucht.[6]) Das Ideal war die klassische Kunst: dem Phidias wurde gerade damals hohe Werthschätzung zu Theil[7]); schon in den Pergamenischen Funden sieht man diesen Geist sich vorbereiten.

---

[1]) J. Bruns, d. atticist. Bestrebung. i. d. Gr. Liter. Kiel 1896 S. 12.

[2]) Robert, Hermes XIX 313, sieht gerade darin, dass die Daten bei Plinius nur bis Ol. 121 fortgeführt sind und die Pergamener ausser Acht bleiben, einen Grund gegen die Voraussetzung von Apollodors Chronik als Quelle.

[3]) Athen. IV 184 b: *οὐ γὰρ οἶδας ἱστοροῦντα Μενεκλέα τὸν Βαρκαῖον συγγραφέα ἔτι τε Ἄνδρωνα ἐν τοῖς Χρονικοῖς τὸν Ἀλεξανδρέα, ὅτι κτλ.* Andron mag der Citirende, Menekles der Citirte gewesen sein; so Susemihl, II 391.

[4]) Susemihl II 483.

[5]) Vgl. Proportionen d. Gesichts S. 83.

[6]) Mit diesen Worten commentirt Blass die Plinius-Stelle, Gr. Beredts. S. 229.

[7]) Vgl. Proportionen d. Gesichts S. 6; Arch. Anz. 1896 S. 99.

Besonders blendend mochte die Renaissance auch in ihrem Einfluss auf Rom erscheinen: den erwähnten Metrodoros, den Philosophen und Maler, lässt sich L. Paulus nach Rom schicken: den Philosophen *ad erudiendos liberos,* den Maler *ad triumphum excolendum* (35, 135); auch der literarische Klassicist weist hin auf Rom, seine hohe Bildung und Literatur. — Apollodors Chronik erschien wenige Jahre nach der Mitte des II. Jahrhunderts; er hat also die neuen Meister und die Wiedergeburt der Kunst noch selbst erlebt, und es klingt wie ein Protest des kühlen Gelehrten gegen die allzu grosse Begeisterung, wenn er sagt, die Kunst sei um Ol. 156 wieder aufgelebt, und die damals blühenden Meister seien recht tüchtig gewesen, doch ständen sie immer noch weit hinter den Meistern der guten alten Zeit zurück (*cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos probati tamen Antaeus e. q. s.*). Thatsächlich weiss kein jüngerer Autor von jener Renaissance; der Glaube an eine solche, zumal wenn sie klassicistisch war, ist nicht hier zum erstenmal mit der Zeit zu Grabe getragen, in der sie geboren wurde. In der Geschmacksrichtung der Folgezeit scheint sich im Ganzen die Vorliebe für die Kunst vor Phidias, wenn nicht geradezu für die Kindheit derselben, gesteigert zu haben. Plinius referirt nur; zu seiner Zeit hatte man andere Ideale als im zweiten vorchristlichen Jahrhundert: so eindringlich konnte von einer damaligen Wiedergeburt der Kunst nur berichten, wer noch selbst Zeuge gewesen war. Wie gut die Nachricht von dem Absterben der Kunst und ihrem vermeintlichen Wiedererwachen um die Mitte des II. Jahrhunderts zu dem gelehrten um diese Zeit in Pergamon thätigen Grammatiker passt, liegt auf der Hand; ebenso, dass mit Unrecht dem Plinius das unerhörte Versehen zugemuthet worden ist, er habe die Kunst um Ol. 121 verfallen lassen, weil seine Quelle zu dieser Zeit abbrach — ungefähr damals schrieb Xenokrates.

3.

Im Folgenden will ich zunächst die chronologischen Daten im Einzelnen prüfen. — Die Gruppe der Tyrannenmörder ist

nach dem Marmor Parium Ol. 75, 4 errichtet; die Künstler Kritios und Nesiotes setzt Plinius in die Epoche des Phidias Ol. 83: sollte der gelehrte Apollodor nicht unterrichtet gewesen sein über ein so wichtiges Ereigniss wie die Aufstellung der Tyrannenmördergruppe? (Robert 41.) — Auf dem Marmor Parium sind die Künstler nicht genannt; Pausanias (I 8, 5) nennt Kritios, Kritios und Nesiotes nur Lukian (Philopseud. 18). Wegen des chronologischen Ansatzes bei Plinius ist es wahrscheinlich, dass nach anderer Tradition andere Künstler als Urheber der Gruppe galten, einerlei mit welchem Recht, und was Plinius aus andern Quellen über die Gruppe vorbringt, spricht für diese Voraussetzung. Nesiotes kommt bei ihm nicht weiter vor, von Kritios führt er später Schüler an (34, 85): im Zusammenhang mit den Tyrannenmördern werden ihre Namen nicht erwähnt. 34, 17 ist von der älteren Gruppe die Rede: *Athenienses nescio an primis omnium Harmodio et Aristogitoni tyrannicidis publice posuerint statuas. hoc actum est eodem anno quo et Romae reges pulsi* (510). — 34, 69: *Praxiteles quoque marmore felicior, ideo et clarior fuit. fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum — Harmodium et Aristogitonem tyrannicidas, quos a Xerxe Persarum rege captos victa Perside Atheniensibus remisit Magnus Alexander.* — 34, 86, wo von den Künstlern die Rede ist, *qui eiusdem generis opera fecerunt: Antignotus et luctatores, perixyomenum tyrannicidasque supra dictos.* Das *supra dictos* erklärt sich ungesucht durch Bezug auf die 34, 17 erwähnte ältere Gruppe, weil hier der Künstler nicht genannt war.[1]) Auch liesse sich bei dem Namen Antignotus palaeographisch an eine Kombination mit Antenor denken.[2]) Wenn nun hier Antignotus, so kann nicht 34, 70 Praxiteles der Meister der älteren Gruppe sein; Ungenauigkeit des Referats an dieser Stelle wäre leicht erklärlich: Praxiteles machte die Tyrannenmörder, welche Xerxes geraubt hatte, statt: Praxiteles machte die Tyrannenmörder an Stelle derer oder er stellte von neuem

[1]) Harmodios und Aristogeiton sind beiläufig erwähnt auch bei Gelegenheit der Leaena-Geschichte 34, 72; vergl. 7, 87.

[2]) Benndorf, Annali dell' Inst. 1867 S. 306; Löwy, Untersuchg. 22 Inschr. No. 314.

die Tyrannenmörder dar, welche Xerxes u. s. w. Jedenfalls ist es bare Willkür, wenn wir uns dieses wichtigen Zeugnisses für einen älteren Praxiteles entledigen, und noch dazu durch Aenderungen, welche dem Texte unerhörte Gewalt anthun: die ganze Stelle wird aus dem Zusammenhang losgelöst, Praxiteles in Antenor geändert, für Antenor ein neues Lemma geschaffen — der Name kommt bei Plinius nicht vor — und die Stelle in den alphabetischen Katalog des folgenden Abschnittes hinter Aristides § 72 eingeschoben![1]) An der Ueberlieferung ist um so weniger Anstoss zu nehmen, als Plinius ebenda (§ 71) Praxiteles mit Kalamis zusammenarbeiten lässt[2]), also nicht scheidet zwischen dem älteren und jüngeren Meister. Wie sich weiter unten zeigen wird, ist es in diesem Falle nicht einmal nöthig, für das Versehen den Kompilator selbst verantwortlich zu machen, der freilich gleichnamigen Künstlern gegenüber ein weites Gewissen hat, wenn wir auch zuweilen erfahren, dass ihm der verhängnissvolle Umstand der Gleichnamigkeit zum Bewusstsein gekommen ist[3]); er verwechselt ausgesprochener Maassen wie bei Praxiteles den älteren Maler Aristides mit seinem gleichnamigen Enkel, den mythischen Daedalos mit dem gleichnamigen Künstler des IV. Jahrhunderts, er weiss auch nur von einem Polyklet[4]), und bei andern wie Kanachos, Polykles, Pyromachos bleibt es dem Leser überlassen, sich an jeder Stelle den richtigen Künstler des Namens auszuwählen.[5])

Es darf nicht von vornherein angenommen werden, dass auf Plinius' chronologische Angaben kein Verlass sei: auf

---

[1]) So zuerst L. Urlichs, Arch. Ztg. 1861 S. 144.

[2]) Darüber zuletzt Robert 62. Ich komme darauf zurück.

[3]) 34, 87 *Cephisodoti duo fuere;* 35, 59 *fuit et alius Micon qui minoris cognomine discernitur;* 34, 60 *fuit et alius Pythagoras;* 36, 38 *Pythodorus alius.*

[4]) Diese Fälle kommen im Einzelnen später zur Sprache.

[5]) Kanachos 34, 50, 75; — Polykles 34, 50, 52, dazu 34, 80 und 36, 35. — Pyromachos 34, 51, 80, 84; 35, 146: dahinter verbergen sich verschiedene Künstler gleichen Namens, Löwy, Inschrift. zu No. 118. Auch Eutychides 36, 34 ist schwerlich identisch mit dem Bronzebildner 34, 51 und 78; der Name kommt auch in jüngerer Zeit vor, Löwy No. 244ff.; Homolle, Bull. d. Corr. Hell. 1894 S. 336ff.

solche Weise sind ihm mehrfach mit Unrecht Irrthümer zur Last gelegt. Ich habe hier den Fall im Auge, wo der vermeintliche Irrthum sich aus der Gleichnamigkeit von Künstlern erklärt; von den bei Plinius entsprechend der Zeit, wo die Chronik einsetzt, erwähnten Künstlern sind oft ältere Künstler gleichen Namens, die wir aus Inschriften oder sonst kennen, zu scheiden. — Ol. 90 blühte ein Maler Aglaophon, der wie Plinius sagt, schon zu den berühmten Künstlern gehörte (35, 60). Ein älterer Aglaophon, wahrscheinlich sein Grossvater, der Vater und Lehrer des Polygnot und Aristophon war, ist von jenem sicher zu scheiden; er kam in der Chronik so wenig vor wie Polygnot. Ausserdem wissen wir, dass Alkibiades von Aglaophon, also dem jüngeren, Gemälde hatte malen lassen aus Anlass seiner Wagensiege, die Ol. 90 oder 91 fielen: darnach hat vermuthlich Apollodor datirt. Dieser jüngere war der berühmtere. Wer nun wie Brunn nur einen Aglaophon anerkennt, muss freilich die Autorität des Ansatzes bei Plinius arg verdächtigen.[1])

Unter Ol. 95 führt Plinius an Naucydes, Dinomenes, Canachus, Patroclus. Der Letztere kann nicht, wie Löwy meint, identisch sein mit dem Vater des Naucydes, Löwy No. 86 *(Ναυκύδης Πατροκλῆος)*. Vater und Sohn haben bei Plinius nie die gleiche *ἀκμή*, worüber später; berechtigter als die Voraussetzung eines so argen chronologischen Schnitzers[2]) ist die Annahme, dass jener Patrokles der Inschrift ein anderer älterer Künstler gleichen Namens war. Auch den Kanachos von Ol. 95 wird Niemand mit dem alten Sikyonischen Künstler identificiren; ein dritter Kanachos aus jüngerer Zeit Löwy No. 153. — Polyklet blüht Ol. 90: *discipulos habuit Argium Asopodorum—Athenodorum.* Die beiden Künstler Asopodoros und Athenodoros sind am Praxiteles-Bathron von Olympia genannt[3]) und zwar Asopodoros als *Ἀργεῖος*; doch das Alter des Bathrons verbietet, sie mit den Schülern Polyklets zu

[1]) Die Frage ist behandelt im obigen Sinne von Kroker, Gleichnamige Künstler 23ff.; vgl. auch Robert 66.

[2]) Nach Löwy fasst hier Plinius Vater und Sohn, wie sonst auch Lehrer und Schüler, zusammen.

[3]) Löwy No. 30, Dittenberger-Purgold, Inschrift v. Olympia No. 266.

identificiren. Die beiden Asopodoros werden gleicher Familie angehört haben, denn wahrscheinlich hat Plinius aus dem *Ἀργεῖος Ἀσωπόδωρος* seiner griechischen poetischen Quelle einen Künstler Argius gemacht[1]), ein Versehen, das ihm auch mit den Ethnikon *Κύδων* bei Kresilas passirt ist (oben S. 19, 1).

Ol. 87 blühen Hagelades, Callon, Gorgias Lacon. Ein *Κάλων Αἰ[γινήτης]* Löwy No. 27, *Γοργίας* ohne Ethnikon Löwy No. 36, *Ἀργειάδας Ἀγελάδα τἀργεῖον* Löwy No. 30. Die Inschriften gehören etwa der Wende des VI. und V. Jahrhunderts; auf dieselbe frühe Zeit führen bezüglich des Hagelaidas auch einige von Pausanias bezeugte Olympioniken-Statuen seiner Hand.[2]) Der Aeginet Kallon gehört zeitlich ungefähr auf gleiche Stufe mit Kanachos nach Pausanias (VII 18, 10), der ihn auch Schüler des Tektaios und Aggelion nennt (II 32, 5). Plinius setzt also, so wird geschlossen, diese Künstler viel zu jung an. Aber Plinius steht nicht allein. Pausanias weiss von einem Argiver Hagelaidas *(Ἀγελάδας)*, der eine Generation nach den Perserkriegen blühte (VIII 42, 10 und 8) — ich komme darauf zurück. Nach Schol. Arist., Ran. 501 war der Herakles Alexikakos des Argivers Hagelaidas *(Γελάδας)* bei Gelegenheit der Pest von Ol. 87 errichtet; darnach ist, wie Niemand bezweifelt hat, das Datum bei Plinius gewonnen. Doch gab es auch eine Pest um 500; diese vielmehr soll in Wahrheit die Weihung veranlasst haben, wobei vorausgesetzt wird, dass in der Inschrift der Statue nur allgemein von einer Pest die Rede war. Der unrichtige Ansatz von Hagelaidas soll dann weiter die beiden anderen Künstler, weil sie Zeitgenossen waren, mit in die junge Zeit hinabgezogen haben.[3]) — Ich sehe keinen Grund, die Zeugnisse für den jüngeren Hagelaidas zu verdächtigen, und würde selbst dann einen jüngern Kallon annehmen, wenn es sicher wäre, dass Apollodor nicht den Eleer Kallon im Auge hatte, welcher den Knabenchor für die Messenier, eins der grössten Weihgeschenke Olympias, gearbeitet hatte (Paus. V 25, 2).

[1]) Dittenberger zu No. 631 vermuthet in Argius einen Enkel des Argeiadas; vgl. auch Klein, Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. VII 1883 S. 63.

[2]) VI 8, 6; 10, 6; 14, 11 (*Ἀγελάδας*) Robert 95.

[3]) Zuletzt Robert 39ff.

Hippias, der Zeitgenosse des Ol. 87 blühenden Sokrates[1]), hatte für dieses Weihgeschenk Distichen verfasst; freilich erst einige Zeit nach der Weihung *(χρόνῳ δὲ ὕστερον)*, falls Pausanias richtig berichtet.[2]) — Auch ein jüngerer Gorgias kann um so unbedenklicher vorausgesetzt werden, als eben dieser von Plinius als Lacon bezeichnet wird, während jene Inschrift eines älteren Künstlers gleichen Namens in Athen gefunden ist.

Methodische Forschung verräth sich zunächst in der Art, wie die Daten gewonnen und gruppirt sind. In den chronologischen Tabellen steht gewöhnlich ein bedeutender Künstler voran, dem sich andere anschliessen; das Verfahren, mehrere unbestimmte Persönlichkeiten zusammenzufassen und sie an bekannte Zeitgenossen anzulehnen, ist das übliche auch sonst von Apollodor beobachtete.[3]) Der Umstand, dass Geburts- und Todesjahr nicht überliefert waren, führt bei Künstlern so gut wie bei älteren Philosophen, Dichtern und Historikern zur Berechnung der *ἀκμή*, die dem vierzigsten Lebensjahre gleichgesetzt wurde. Während aber Apollodor ausführlicher z. B. jüngere Philosophen behandelte, wobei sogar die Datirungen verschiedener Aufenthaltsorte und die jedesmalige Thätigkeit angegeben wurde, bleibt es hinsichtlich der Künstler, selbst der jüngsten, denen der Chronist noch zeitlich nahe stand, bei der blossen Bestimmung der *ἀκμή*. Schon daraus würde sich, wie ich glaube, ergeben, dass die Künstler-Chronologie überhaupt nur im knappen Rahmen gehalten war, selbst unter der Voraussetzung von Kürzungen durch Plinius.

Kürzungen hat Plinius vorgenommen bedauerlicher Weise gerade bei dem wichtigsten Theile der chronologischen Rechnung, der Bestimmung der *ἀκμή*, indem er uns meist mit dem Facit abfindet; nur in dem Capitel über Marmorbildner, wofür

---

[1]) Sokrates ist geboren nach Apollodor Ol. 77, 4; Diog. Laert. II 5, 44.

[2]) Auch Klein ist geneigt, in dem Kallon von Ol. 87 den Eleer zu suchen, da Hippias in diese Zeit falle; Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. V 1881 S. 100, 40. — Ein zweites Werk des Eleers Kallon war der für den Rheginer Glaukias gearbeitete Hermes; Paus. V 27, 8; Löwy No. 33; Dittenberger No. 271, wonach die Dedikationsinschrift zwischen 420 und 410 fällt.

[3]) Diels, Rh. Mus. 1876 S. 14.

ihm spärliches Quellenmaterial zur Verfügung stand, ist er in dieser Hinsicht etwas mittheilsamer. — Gleich am Anfang steht die offene Frage: wonach ist Phidias datirt? — Wenn die Möglichkeit gegeben war, scheinen die Künstler nach einem hervorragenden Werke datirt zu sein; Loeschcke (Phidias' Tod 44) hält es daher, wie ich glaube mit Recht, für unwahrscheinlich, dass Phidias nach Perikles' höchster Blüthe angesetzt sei; auch fehle eine Ueberlieferung, die Perikles' *ἀκμή* der 83. Olympiade zuweist. Loeschcke hält sich vielmehr an das, was Plinius in der oben behandelten Polemik gegen die griechische Chronik hinsichtlich des späten Beginnes der Malerei Ol. 90 zunächst vorbringt 35, 54: *cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum, praeterea in confesso sit LXXXIII (sc. olympiade) fuisse fratrem eius Panaenum qui clipeum intus pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes discipulus Phidiae et ei in faciendo Iove Olympio adiutor.* Loeschcke meint, dass die Blüthezeit des Panainos, von der Plinius hier mit Nachdruck rede, nach dessen *συνεργολαβία* mit Phidias auf Ol. 83 bestimmt sei; er ist daher geneigt, das Datum auf die Weihung des Olympischen Zeus zu beziehen. Dann würde also Plinius den Chronisten mit seinen eigenen Waffen bekämpfen, da dieser doch erst Ol. 90 Daten für Maler verzeichnet; bedenklicher aber ist, dass Plinius von der *συνεργολαβία* des Panainos bei dem Zeus oder auch nur mit Phidias überhaupt gerade nicht spricht, dagegen von derjenigen des Kolotes mit Phidias bei dem Zeus[1]); und bezüglich dieser führt nichts auf Apollodor, weil Plinius weder hier ein Datum angiebt, noch den Kolotes in der chronologischen Tabelle verzeichnet. Dass für diese Stelle thatsächlich andere Quellen benutzt worden sind, werde ich später zu zeigen versuchen.[2]) Somit

[1]) Das war auch schon 34, 87 bemerkt.

[2]) Loeschcke sagt: 'Gewöhnlich nimmt man an, dass Plinius das Datum Ol. 83 von Phidias auf dessen Bruder Panainos übertragen habe. Aber unter dieser Voraussetzung bleibt unaufgeklärt, warum Plinius das Datum bei Panainos hinzufügt — und zwar so auffallend zuversichtlich — für den er es selbst nur eben erst oberflächlich berechnet, und nicht bei Phidias, für den er es überliefert erhalten hatte.' — Das Datum für

bliebe es blosse Vermuthung, dass nach dem Zeus datirt sei. Dem gegenüber muss aber eine andere Möglichkeit erwogen werden. Die chronologische Notiz über Phidias: *floruit olympiade LXXXIII — quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes, Critias, Nesiotes, Hegias,* kehrt in gleicher Fassung nur bei Skopas wieder 36, 30: *Scopas habuit aemulos eadem aetate Bryaxim et Timotheum et Leocharen.* Hier erfahren wir, was unter der *aemulatio eodem tempore* verstanden ist, nämlich gemeinsame wetteifernde Arbeit bei der Ausschmückung eines grossen Bauwerks, des Mausoleums, und es liegt um so näher, auch dort das Datum auf gemeinsame Arbeit an einem Bauwerk, nämlich dem Parthenon, zu beziehen, als der Bau Ol. 83 und vermuthlich gleichzeitig die Herstellung des Bildes der Parthenos begonnen ist.[1]) Es würde vielleicht auch möglich sein, die verschiedenen Hände in der Ausschmückung des Baues wieder zu finden. — Freilich ist auch diese Folgerung weniger sicher als verlockend. Die Uebereinstimmung mit der Notiz von Skopas und Genossen beruht vielleicht nur auf dem Zufall gleichen Referats. Die *aemulatio* kann sich z. B. auch auf vermeintliche Wettkämpfe beziehen[2]) und darauf der Synchronismus basirt sein; andrerseits scheint Plinius *aemuli* in diesem Sinne und Künstler, die auf Grund anderer Argumente der betreffenden Olympiade angeschlossen waren,

---

Phidias wird als bekannt vorausgesetzt, weil es an der Spitze der ganzen chronologischen Tabelle steht; dass der Bruder dem Bruder, und der weniger Bekannte dem Berühmten angeschlossen wird, weiss Plinius aus Apollodor, z. B. *CXIII Lysippus fuit, cum et Alexander Magnus, item Lysistratus frater eius;* damit operirt er nun wie mit einer über allen Zweifel erhabenen Thatsache, weil ihm das für die Polemik passt, wie er denn auch fortfährt: *quid quod in confesso perinde est e. q. s.,* während er weiterhin kleinlauter wird; vgl. oben S. 23.

[1]) Loeschcke, Phidias' Tod 41; Köhler, Sitzungsber. d. Berl. Ak. d. Wiss. 1889 S. 223; Curtius, Stadtgeschichte Athens 141.

[2]) Die nur von Tzetzes, Chil. VIII 340 überlieferte Geschichte von einem Wettkampf zwischen Phidias und Alkamenes (vgl. Robert 42) ist zu schlecht beglaubigt, um in Betracht zu kommen. Alkamenes heisst hier *σύγχρονος* des Phidias, wie bei Pausanius V 10, 8: *Ἀλκαμένους ἀνδρὸς ἡλικίαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων,* wo aber der allgemeine Ausdruck *δευτερεῖα σοφίας κτλ.* sich nicht auf die Niederlage in einem speciellen Wettkampf beziehen kann; er ist

auch allgemein als *aequales* und *aemuli* bezeichnet zu haben, wie 35, 64 *Zeuxis: aequales eius et aemuli fuere Timanthes, Androcydes, Eupompus, Parrhasius.*

Es ist vermuthet, dass Polyklets Blüthe nach der Aufstellung des neuen Kultbildes der Hera bestimmt sei, Euphranors Ansatz auf dem Datum der Schlacht von Mantinea beruhe, die er zweimal gemalt hatte, und dass Praxiteles desshalb mit diesem gleichzeitig angesetzt sei, weil er für Mantinea arbeitete, dessen Aufschwung vielleicht ebenfalls durch die Schlacht chronologisch markirt wurde.[1]) — In der gleichen Olympiade (107) wie Skopas und Genossen blühen die Maler Aetion und Therimachos 34, 50 und 35, 78: *clari et centesima septima olympiade exstitere Aetion ac Therimachus.* Ueber diesen uns unbekannten Therimachos hat Plinius weiter nichts zu sagen, weil er nur in der Chronik vorkam. Aetions Bilder erheischen auch wegen des Datums eine Prüfung. Plinius fährt dort fort: *Aetionis sunt nobiles picturae Liber pater, item Tragoedia et Comoedia, Semiramis ex ancilla regnum apiscens, anus lampadas praeferens et nova nupta verecundia notabilis.* Die letzten Sätze geben beachtenswerthe Motive aus dem Bilde der Hochzeit der Semiramis mit Ninos, durch dessen Liebe aus der Magd die Königin wurde.[2]) — Die Bilder sind sonst nicht bezeugt; dagegen fehlt bei Plinius gerade die bekannte Roxane. Lukian erwähnt diese bei der Musterschönheit (*Imag.* 7), und beschreibt das Bild ausführlich *Herod. sive*

---

so zu verstehen wie Theopomp von sich und Andern sagt: *καὶ τούτους ἅμα αὐτῷ τὰ πρωτεῖα τῆς ἐν λόγοις παιδείας ἔχειν* (Phot. Cod. 176, F. H. G. I 282, 26, oben S. 30, 1), oder wie die Stoiker und Apollodor dem Zenon zuerkennen *τὰ πρωτεῖα τῆς ἀγωγῆς*, Vol. Hercul. VIII 11. Vgl. auch Herod. I 32.

[1]) Furtwängler 21; Robert 44ff.; Löwy, Untersuchg. 64.

[2]) Diodor II 20; Aelian, *var. hist.* VII 1. — Zur Construction vgl. Brunn II 245, der auch die *nova nupta* für *Semiramis* hielt, und vor Allem Furtwängler, Dornauszieher 96, der mit Recht hervorhebt, dass *Semiramis — apiscens* als rein gegenständlicher stofflicher Titel des Gemäldes die folgende Erklärung geradezu verlange. Er verweist auf die schlagende Analogie 35, 136: *cognatio nobilium, palliati quos dicturos pinxit, alterum stantem alterum sedentem.* Vgl. auch 35, 93: *Clitum cum equo ad bellum festinantem, galeam poscenti armigerum porrigentem.*

Aetion 5: καὶ ἡ Ῥωξάνη κάθηται πάγκαλόν τι χρῆμα (σχῆμα?) παρθένου ἐς γῆν ὁρῶσα, αἰδουμένη ἑστῶτα τὸν Ἀλέξανδρον — πάροχος δὲ καὶ νυμφαγωγὸς Ἡφαιστίων συμπάρεστι δᾷδα καιομένην ἔχων. Die Beschreibung berührt sich in diesen Sätzen auffällig mit der Plinius-Stelle, wo die Rede ist von einer verschämten Neuvermählten und einer Alten mit Fackeln — nach dem Zusammenhang doch wohl einer *νυμφεύτρια;* dass eine solche auch bei der Roxane nicht fehlte, trotzdem Lukian nichts davon sagt, versteht sich. Nach Brunn wäre die Semiramis 'ein streng durchgeführtes Seitenstück zur Roxane'. Aber die Aehnlichkeit erstreckt sich bis auf den Gegenstand selbst, indem beidemal durch ungewöhnliches Schicksal die morgenländische Braut zur Königin erhoben wird, und zwar durch die Liebe eines tapferen nach Thaten dürstenden Eroberers. In dem Verdachte, dass es sich hier gar nicht um verschiedene Bilder handelt, bestärkt der auffallende Umstand, dass Plinius, der einzig die Hauptbilder des Malers aufzählt, die Roxane nicht nennt, und dass auch Apollodor von dem Bilde nicht gewusst hat, denn die Hochzeit der Roxane fällt erst in den Anfang von Ol. 113 und war ein datirtes historisches Ereigniss, Apollodor setzt jedoch den Maler Ol. 107 an, also ein Vierteljahrhundert früher. Für Aetion, der nach seinem Namen zu urtheilen jonischer Herkunft war, passen Ninos und Semiramis gut. Aber der Geschichte ihrer Liebe haben auch die Verfasser von *Περσικά* im westlichen Griechenland zu keinem Ansehen verhelfen können. Eine darauf bezügliche Darstellung später so umzudeuten, dass man in der Semiramis Roxane, die bekanntere königliche Braut aus dem Morgenlande, und in Ninos Alexander sah [1]), könnte der gleiche Hintergrund der Begebenheit erleichtert haben.[2]) War etwa die Semiramis für Artemisia

---

[1]) Bei Lukian stützt sich Hephaestion auf einen Jüngling, Hymenaeos, wie Lukian glaubt, denn ein Name stand nicht dabei: *Ὑμέναιος οἶμαί ἐστιν· οὐ γὰρ ἐπεγέγραπτο τοὔνομα.* Diese Wendung lässt sich ebenso gut dahin deuten, dass die Figuren überhaupt keine Beischriften hatten, als dass nur Hymenaeos keine solche hatte. Uebrigens frägt sich, ob Lukian wirklich das Original sah.

[2]) Von Detail erfahren wir nicht viel. Die Waffen, mit denen die Eroten spielen, sollen auf die Liebe zu kriegerischen Thaten hinweisen,

gemalt, woran das Datum denken lässt, so wird man sich des Glanzes ihrer fabelhaften Bauten erinnern; auch soll sie wie Artemisia die Liebe zu ihrem Gemahl darin gezeigt haben, dass sie ihm ein gewaltiges Grabmal errichtete.[1])

Apelles blüht Ol. 112, Lysipp Ol. 113 *(CXIII Lysippus fuit cum et Alexander Magnus).* Die Künstler sind verschieden angesetzt, trotzdem Beide in nächster Beziehung zu Alexander stehen[2]): das deutet auf vorsichtiges Verfahren und sorgfältiges Abwägen des Ansatzes. Plinius giebt mit den Worten *cum et Alexander* gewiss nicht eine ebenso lautende Wendung Apollodors wieder, denn gerade bei dem Datum Lysipps sieht man sich vergeblich um nach einem Ereigniss aus der Regierungszeit Alexanders, das einen Anhalt hätte geben können.[3]) Vielmehr wird sich das Datum beziehen auf ein aus einem bestimmten Anlasse ausgeführtes Portrait Alexanders[4]), und das wird auch bei Apelles der Fall sein.

36, 9: *marmore scalpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis geniti in Creta insula etiamnum Medis imperantibus priusque quam Cyrus in Persis regnare inciperet, hoc est olympiade circiter quinquagensima.* Die Zeitbestimmung gilt hier wie sonst den Künstlern, denn Kyros kam erst Ol. 55 zur Regierung. Sein Regierungsantritt war in der Chronik vermuthlich als bedeutender Zeitabschnitt gekennzeichnet: so erklärt sich *etiamnum e. q. s.* Worauf der zeitliche Ansatz

---

was gleicher Weise für Ninos und Alexander passt. Helm und Schwert sind nicht erwähnt. Zwei der Eroten ziehen einen dritten, der den König selbst vorstellt, auf dem Schilde herbei; es liegt nahe, dies als Anspielung auf den Streitwagen zu fassen, was aber nur dann möglich, wenn Ninos dargestellt ist.

[1]) Ktesias bei Diodor II 7, 1.

[2]) Die überlieferte Zahl Ol. 112 wird für Nikias noch einmal angegeben 35, 133, und auch bei Lysipp stimmt sie zu andern Zahlen, wovon gleich.

[3]) Die Mitte der Regierungszeit Alexanders fällt Ol. 112, desgleichen die Gründung von Alexandreia, wonach alexandrinische Kanones Alexander datirten. Löwys Annahme (Unterschg. 63), dass die Künstler nach Durchschnittszahlen von Olympiaden, nicht von Jahren der Regierungszeit gleichzeitiger Fürsten oder Staatsmänner datirt seien, beruht auf der unrichtigen Voraussetzung wenig genauer Rechnung.

[4]) Das vermuthet auch Loeschcke, Phidias' Tod 44.

der Künstler beruht, lässt sich vielleicht aus einem freilich nicht unverdächtigen Zeugen errathen; Cedren, *Comp. Hist.* p. 322 B Ed. Paris. S. Q. 327: *ἵστατο δὲ καὶ* (in Konstantinopel) *τὸ ἄγαλμα τῆς Λινδίας Ἀθηνᾶς τετράπηχυ ἐκ λίθου σμαράγδου, ἔργον Σκύλλιδος καὶ Λιποίνου τῶν ἀγαλματουργῶν, ὅτερ ποτὲ δῶρον ἔπεμψε Σέσωστρις Αἰγύπτου τύραννος Κλεοβούλῳ τῷ Λινδίῳ τυράννῳ.*[1]) Kleobulos wird auch unter den sieben Weisen genannt, die von manchen Ol. 50 angesetzt wurden.[2]) Dieser Ansatz gab, wie sich versteht, nur ein ganz ungefähres Datum (*circiter* [3]).

Wie Apollodor bei der Chronologie des Empedokles die Meinung Anderer berücksichtigt und bekämpft (Diog. Laert. VIII 2, 1 *οἱ δ' ἱστοροῦντες ὡς κτλ. — ἀγνοεῖν τελέως ἐμοὶ δοκοῦσιν*), so auch bei Zeuxis 35, 61: *ab hoc (sc. Apollodoro) artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit olympiadis LXXXXV anno quarto — a quibusdam falso in LXXXVIIII olympiade positus.* Schwerlich ist hier nach einem historischen Ereigniss datirt. Quintilian beruft sich für eine ungefähre Zeitbestimmung des Parrhasios, des Zeitgenossen des Zeuxis, auf eine von Xenophon überlieferte Unterredung des Parrhasios mit Sokrates.[4]) Aber Xenophon lässt Sokrates in seinen Unterredungen wiederholt auch des Zeuxis gedenken, und zwar als eines zeitgenössischen und schon anerkannten Künstlers.[5]) Apollodor hat Bupalos und Athenis nach Hipponax

[1]) Diog. Laert. I 6, 89 sagt von dem Lindier Kleobulos: *ἀλλὰ καὶ τὸ ἱερὸν τῆς Ἀθηνᾶς ἀνανεώσασθαι αὐτὸν κτισθὲν ὑπὸ Δαναοῦ.*

[2]) Jul. Afric. bei Eusebios u. A.; Clinton, *fasti Hellenici* I 229; Scheibel, *Ios. Scaligeri Ὀλυμπιάδων ἀναγραφή* S. 31. — Nach Moses von Chorene erbeutet Kyros bei der Eroberung Lydiens (Ol. 59 nach Eusebios) eine von Dipoinos und Skyllis gemachte Statue (Brunn I 43; Robert 18 ff.): hieraus kann weder auf Blüthe noch auf Geburt der Künstler um Ol. 50 geschlossen sein. Uebrigens sagt Plinius *geniti in Creta insula*, und das Datum gilt auch sonst immer der Blüthezeit.

[3]) Nach L. Urlichs bezeichnet *circiter* 'ein unbestimmtes Jahr einer bestimmten Olympiade'; Anfänge d. Gr. Künstlergesch. I 37.

[4]) XII 10, 4: *Zeuxis et Parrhasius non multum aetate distantes circa Peloponnesia ambo tempora, nam cum Parrhasio sermo Socratis apud Xenophontem invenitur;* ich komme auf die Stelle zurück.

[5]) *Memor.* I 4, 3; *Oecon.* X 1; *Sympos.* IV 63; dazu Plato, *Protag.* 318 B; Brunn II 77; Robert 73.

datirt (36, 11); es frägt sich, ob er Zeuxis, der von Andern nach Isokrates datirt wurde[1]), nicht an Xenophon anlehnte. Ueber Xenophons Blüthe berichtet Diogenes Laert. II 6, 11: *ἤκμαζε δὲ κατὰ τὸ τέταρτον ἔτος τῆς τετάρτης καὶ ἐνενηκοστῆς ὀλυμπιάδος καὶ ἀναβέβηκε σὺν Κύρῳ ἐπὶ ἄρχοντος Ξεναινέτου ἐνὶ πρότερον ἔτει τῆς Σωκράτους τελευτῆς*, und II 6, 15: *εὗρον δὲ ἀλλαχόθι ἀκμάσαι αὐτὸν περὶ τὴν ἑνάτην καὶ ὀγδηκοστὴν ὀλυμπιάδα σὺν τοῖς ἄλλοις Σωκρατικοῖς*. Von dem an erster Stelle breiter angeführten Ansatz, wonach Xenophon nach der Anabasis datirt wird[2]), kann man annehmen, dass er der übliche, und zwar Apollodorische war[3]) — das Todesjahr des Sokrates ist nach Apollodor Ol. 95, 1 (Diog. Laert. II 5, 23). Ol. 89, 4 fiel der im Symposion Eingangs erwähnte Pankration-Sieg des Autolykos; man tadelte eben desshalb Xenophon, dass er sich damals schon gegenwärtig sein liess.[4]) — Die Zahlen von Daten sind öfter bei Plinius verderbt[5]); die überlieferte Zahl Ol. 95, 4 erregt auch desshalb Bedenken, weil damals weder Sokrates noch der König Archelaos, zu dem Zeuxis Beziehungen gehabt zu haben scheint[6]), mehr am Leben waren — Archelaos starb Ol. 95, 2. Liest man bei Plinius *olympiadis LXXXXIV anno quarto* statt *ol. LXXXXV a. q.*, so ist die Uebereinstimmung mit der Chronologie Xenophons schlagend; denn auch Plinius führt wie Diogenes in dem verworfenen Ansatz nur die Olympiade nicht das Jahr an, bei dem gebilligten Ansatz dagegen das gleiche Jahr. Weil Plinius wie gewöhnlich den Mittelsmann verschweigt, nach dem datirt wurde, überträgt er das verworfene Datum direkt auf Zeuxis. Vor Apollodor ist die Künstler-Chronologie schwerlich exakt behandelt worden, und ich glaube schon desshalb nicht, dass das verworfene Datum sich überhaupt auf Zeuxis

---

[1]) Harpokration, Photios *Ζεῦξις — κατὰ τὸν Ἰσοκράτους χρόνον*. Nach Eusebios und Hieronymos blüht Zeuxis gar Ol. 78: *Ζεῦξις ζωγράφος ἐγνωρίζετο*.

[2]) Die Anabasis Ol. 94, 4 auch nach Diodor XIV 19.

[3]) So auch von Wilamowitz, Antigonos 334.

[4]) Athen. V 216 c.

[5]) Vgl. z. B. Münzer II 203, 329.

[6]) Plin. 35, 62; Aelian, *var. hist.* XIV 17.

bezog, etwa — woran man denken könnte — auf Xenophons Symposion oder Platos Protagoras 318 b, wo Zeuxis ebenfalls erwähnt ist.[1])

Apollodor nahm, wie wir wissen, für eine *γενεά* 33⅓ Jahre an.[2]) In der Künstler-Chronologie rechnet Pausanias mehrfach ausdrücklich nach Geschlechtern. Praxiteles arbeitet *τρίτῃ μετὰ Ἀλκαμένην ὕστερον γενεᾷ* (VIII 9, 1). Die bei Plinius überlieferten Daten sind Ol. 83 für Alkamenes, Ol. 104 für Praxiteles: darnach wirkt Praxiteles thatsächlich in der dritten Generation nach Alkamenes. Onatas ist thätig *γενεᾷ μάλιστα ὕστερον τῆς ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐπιστρατείας τοῦ Μήδου* (VIII 42, 7); Näheres über die Stelle später. Auch Plinius rechnet an einer Stelle selbständig auf solche Weise. Nachdem er von Dipoinos und Skyllis gehandelt, fährt er fort 36, 11: *cum hi essent, iam fuerat in Chio insula Melas scalptor, dein filius eius Micciades ac deinde nepos Archermus, cuius filii Bupalus et Athenis vel clarissimi in ea scientia fuere Hipponactis poetae aetate, quem certum est LX olympiade fuisse. quodsi quis horum familiam ad proavum usque retro agat, inveniat artis eius originem cum olympiadum initio coepisse.* Hier erweitert er die Angaben seiner Quelle in bedenklicher Weise: ein Mensch lebt etwa, nimmt er an, sechzig Jahre oder fünfzehn Olympiaden, also kommen auf sechzig Olympiaden vier Geschlechter! — Bei richtiger Rechnung gehörte Melas an das Ende der zwanziger Olympiaden (Brunn I 38); aber der vorsichtige Chronist hatte die Rechnung gar nicht ausgeführt, denn mit dem ungefähren Ansatz von vier Geschlechtern, von denen nur das jüngste sicher datirt war, wäre nicht viel gewonnen gewesen; es genügte, auf die Thatsache eines weit zurückreichenden Familienzusammenhanges hinzuweisen. Plinius fand in der Künstler-Chronologie zunächst die fünfzigste Olympiade für die Kreter, dann die sechzigste als festes Datum für die Chioten verzeichnet: die Reihenfolge behielt er bei, sah sich aber wegen des

---

[1]) Darüber Robert 73.

[2]) J. Brandis, *de temporum Graec. rationibus*, Progr. Bonn 1857 S. 32; Diels, Rh. Mus. 1876 S. 12.

weiter zurückreichenden Geschlechts der Chioten zu der sonderbaren Bemerkung veranlasst: *cum hi essent, iam fuerat e. q. s.*

Ich habe den Eindruck, dass Apollodor auch sonst der bedeutungsvollen Thatsache einer Vererbung der Kunst durch mehrere Generationen sich erinnert habe, und dass dies bei der chronologischen Rechnung nicht unberücksichtigt geblieben sei. Es wird schwerlich Zufall sein, dass genau eine Generation nach Lysipp (Ol. 113) seine Söhne und Schüler Euthykrates und Laippos angesetzt sind (Ol. 121); der Schüler Eutychides, der nicht zugleich Sohn ist und der wohl als der berühmtere voransteht, mag jenen angeschlossen sein; für seine Tyche war die Neugründung von Antiocheia Ol. 119, 3 ein *terminus post.* Dagegen blüht Lysistratos, der Bruder Lysipps, gleich diesem Ol. 113, wie Bupalos und Athenis beide Ol. 60, und Plinius kann daher mit gutem Grunde Panainos wie Phidias zuversichtlich Ol. 83 datiren (oben S. 43, 2). — In der gleichen Olympiade wie Lysipp erscheint ein Künstler Sostratos, vermuthlich derselbe, den wir aus einer Inschrift als Sohn Euphranors kennen (Löwy zu No. 105). Euphranor blüht Ol. 104; wenn genau nach dem Datum der Schlacht von Mantinea (Ol. 104, 3) gerechnet wurde, so gehört die nächste Generation in den Anfang von Ol. 113, wo thatsächlich Sostratos angesetzt ist. Begreiflich aber wäre auch sonst, dass Sostratos nicht Ol. 112 datirt, sondern Lysipp angeschlossen wurde; bei den Malern folgt die nächste Generation nach Euphranor schon Ol. 112. — Euenor, der Vater und Lehrer des grossen Parrhasios blüht Ol. 90, dieser selbst Ol. 95, 4 (oder 94, 4); also ist hier nicht der berühmte Sohn nach dem wenig berühmten Vater datirt; übrigens ist auch zu beachten, dass beide Anderen als Zeitgenossen angeschlossen sind. — Unmöglich können Vater und Sohn zu gleicher Zeit blühen. Euthykrates z. B., der Alexander auf der Jagd darstellte (34, 66), wird trotzdem nicht etwa seinem nach Alexander datirten Vater angeschlossen, sondern blüht eine Generation später Ol. 121. Der Ol. 95 verzeichnete Patrokles kann nicht der Vater des ebenda genannten Naukydes sein (oben S. 40), wie auch der unter Ol. 156 genannte Timokles nicht der Sohn

des zu gleicher Zeit blühenden Polykles ist.[1]) — Der jüngere Skopas blüht Ol. 107, 2; zwei *γενεαί* älter ($16^2/_3$ Ol.) ist der andere Skopas angesetzt, nämlich Ol. 90 als Zeitgenosse von Polyklet u. A.; dieser wird also doch wohl der Grossvater sein.[2])

Die Chronologie der Familie des Praxiteles betreffen folgende Daten: Kephisodot Ol. 102, Praxiteles Ol. 104, Kephisodot und Timarchos Ol. 121; jener, wird gewöhnlich angenommen, sei der Vater, diese die Söhne des Praxiteles. Der Vater Kephisodot blühte also acht Jahre vor dem Sohne, dem berühmten Praxiteles, die Söhne desselben dagegen beinahe siebzig Jahre nach dem Vater! — Methodisch müssen wir schliessen, dass die Künstler von Ol. 121 die Enkel des Praxiteles sind; der Abstand der Jahre würde sogar ganz genau stimmen, wenn für die Blüthe von Praxiteles und Euphranor das Datum der Schlacht von Mantinea (Ol. 104, 3) massgebend war; aber die Künstler mögen ohnedies den Söhnen Lysipps angeschlossen sein wie Sopatros, der Sohn Euphranors, dem Lysipp selbst. — Die gleichnamigen Söhne des Praxiteles bezeichnet in der Fassung *Τίμαρχος καὶ Κηφισόδοτος οἱ Πραξιτέλους υἱεῖς* der Perieget Heliodor als Künstler der Statuen des Redners Lykurg und seiner Söhne.[3]) Heliodor benutzt Inschriften; Benutzung von Inschriften ist demnach auch wahrscheinlich für Pausanias I 8, 4 und IX 2, 4, wo die ausführenden Künstler nur als *οἱ παῖδες οἱ Πραξιτέλους* bezeichnet werden — die Namen selbst führt Pausanias an keiner Stelle an. Also wird mit Recht angenommen sein, dass die erhaltenen Inschriften, worin sich die Künstler nur *Κηφισόδοτος Τίμαρχος* nennen (Löwy No. 108—110), auf die Bildhauer von Ol. 121 zurückgehen; auch gehört eine derselben zur Statue Maenanders, der erst Ol. 119, 3 blühte und Ol. 122, 2 starb. Dass zwei gemeinsam arbeitende Künstler, die Söhne und Enkel des Praxiteles, die gleichen Namen führen, ist zwar auffallend; doch findet sich Gleichnamigkeit

[1]) Robert, Hermes XIX S. 300 ff.

[2]) Klein, Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. IV 1880 S. 22. Oben S. 30.

[3]) Ps. Plutarch, *vit.* X *orat.* 843 f.; B. Keil, Hermes 1895 S. 236 ff.

in zwei auf einander folgenden Generationen wiederholt auch in Künstlerinschriften.[1]) — Plinius erwähnt auch Kephisodot, den Sohn des Praxiteles, aber unter den Marmor-Bildhauern 36, 24: *Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit.* Der bildliche Ausdruck kann wie *artis fores apertas* (35, 60) aus der Chronik entlehnt sein; dann würde vollends begreiflich sein, warum dieser Kephisodot in dem chronologischen Abriss vor der Geschichte der Erzbildner fehlt; Plinius hat ihn wie Skopas u. A. gestrichen, weil er ihn erst unter den Marmor-Bildhauern behandeln wollte, und dann später aus Versehen das Datum nicht hinzugefügt. — Dass der unter den Künstlern von Ol. 102 genannte Kephisodot der für Megalopolis thätige Künstler gleichen Namens war (Paus. VIII 30, 10), lässt sich nicht erweisen; dieser arbeitet in Marmor und zwar mit einem Xenophon zusammen, den Plinius nicht erwähnt. Er gilt als der Vater des Praxiteles, wovon die Ueberlieferung nichts weiss. Jedenfalls ist sehr unwahrscheinlich, dass Apollodor den Künstler von Ol. 102 für den Vater des Praxiteles hielt.[2])

Der Schulfolge von Philosophen hat Apollodor in der Chronik besondere Beachtung geschenkt: dass er auch bei den Künstlern Schulverhältnisse berücksichtigte, würde sich schon nach den Mittheilungen besonders über die Chioten verstehen. Die hier bezüglich der chronologischen Ansätze beobachtete Zurückhaltung musste dann um so mehr geboten sein, wenn der Schüler nicht auch zugleich Sohn des Lehrers war. Der Schüler braucht nicht immer viel oder überhaupt nicht jünger zu sein als der Lehrer; kommt doch der Fall vor, dass einer zugleich Schüler und Bruder seines Lehrers ist. Für genauere Zeitbestimmung folgt zunächst aus blossem Schulverhältniss gar nichts: Nikias z. B. der Zeitgenosse des Apelles (Ol. 112) ist Enkelschüler Euphranors (35, 130), der Ol. 104 blüht; Apelles dagegen Enkelschüler des Ol. 95, 4 blühenden Eupompos (35, 75). Aber gerade, wenn einer der

[1]) Löwy, No. 191, 250, 251, 349, 382; Hiller von Gaertringen, Jahrb. IX 1894 S. 28 ff.

[2]) Die Stelle des alphabetischen Katalogs 34, 87 *Cephisodoti duo fuere e. q. s.* kann ausser Betracht bleiben, weil für diesen Katalog eine besondere Vorlage massgebend war, wovon später.

Beiden, der Schüler oder Lehrer, weniger bekannt war und sich eine besondere Datirung für ihn nicht finden lassen mochte, blieb das Schulverhältniss beachtenswerth, weil die in einem solchen Verhältniss stehenden Künstler zeitlich sich wenigstens berühren müssen. Eben dies wird mehrfach betont und gelegentlich auch etwas mehr als die blosse Thatsache des Lehrverhältnisses hervorgehoben. Wie für den Synchronismus der Umstand geltend gemacht zu sein scheint, dass Apelles sich lobend äussert über Asklepiodor, in einer Schrift nämlich (*eadem aetate fuit Asclepiodorus quem in symmetria mirabatur Apelles* 35, 107 oben S. 11), wird ähnlich kurz darauf bemerkt § 111: *Apellis discipulus Perseus, ad quem de hac arte scripsit, huius fuerat aetatis.* Plinius theilt uns weiter nichts mit über Perseus als diese magere Notiz, die im unmittelbaren Zusammenhang steht mit der chronologischen Folgerung, was deutlich auf Entlehnung aus der Chronik weist. Nach derselben Quelle bemerkt er 35, 61: *ab hoc (sc. Apollodoro) artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit olympiadis LXXXXV anno quarto — a quibusdam falso in LXXXVIIII olympiade positus, cum quo*[1]) *fuisse necesse est Demophilum Himeraeum et Nesea Thasium, quoniam utrius eorum discipulus fuerit ambigitur.* Wir erfahren weiter nichts über Demophilos und Neseus[2]); nur durch das Interesse des Chronisten haben sich ihre Namen erhalten.

Nach Euphranor fährt Plinius fort 35, 130: *eodem tempore fuere Cydias*[3]) . . . . . *Euphranoris autem discipulus Antidotus.* Die fragwürdige Construction hat schwerlich einen andern Sinn als den, dass Antidotus als Schüler neben dem Ol. 104 blühenden Euphranor zu erwähnen sei, wie gleicher Weise in der chronologischen Tabelle zu Polyklet und Myron mehrere Schüler genannt werden, weil nämlich die Thatsache des Schulverhältnisses wenigstens einen ungefähren Schluss

---

[1]) *quo* von Ritschl eingesetzt; vgl. 35, 146 *Dicaeogenes, qui cum Demetrio rege vixit,* d. h. zu gleicher Zeit.

[2]) Der 35, 154 angeführte Damophilos ist ein anderer Künstler; vgl. H. L. Urlichs bei Sellers zu dieser Stelle.

[3]) *cydi* et *cydias* codd.; *Cydias Cythnius* Urlichs Chrest.; *Cydias* Detlefsen.

auf ihre Zeit ermöglichte (*ex his Polyclitus discipulos habuit Argium e. q. s. Myron Lycium.*[1]) Mehr im Sinne seiner Quelle mag sich Plinius 35, 75 ausdrücken: *Euxinidas hac aetate docuit Aristiden — Eupompus Pamphilum;* von gleichzeitiger Blüthe der Schüler ist hier keine Rede, so wenig etwa in diesem Sinne das *fuisse* bei Demophilos und Neseus an der oben angeführten Stelle zu verstehen ist. Vielmehr sind als blühend mehrere Künstler, die wir als die bedeutenderen Schüler Polyklets kennen, in der folgenden Epoche Ol. 95 verzeichnet. Für diese liess sich eben ein genaues Datum finden; für jene nicht.[2]) Es spricht durchaus nichts dafür, dass Plinius die unbedeutenderen Schüler, von denen er im übrigen nichts zu berichten hat, aus anderen Quellen in die chronologische Tabelle eingeschoben habe; durch eigenthümliche Anführung schon markirt er dagegen den Zusatz bei Silanion (*in hoc mirabile, quod e. q. s.*), wovon später. — Hagelaidas blüht Ol. 87, Polyklet und Myron Ol. 90. Dass diese beiden Schüler des Hagelaidas waren, erwähnt Plinius nicht in der chronologischen Tabelle, sondern erst 34, 55 und 57. Ob das bei Xenokrates gestanden hat, frägt sich trotzdem, weil wir von Hagelaidas weiter nichts hören. Jedenfalls dürfte die von dem Chronisten befolgte Tradition die gleiche gewesen sein, denn Plinius bezeichnet die beiden Künstler ausdrücklich als *aequales atque condiscipuli,* womit freilich nicht gesagt ist, dass Myron eben desshalb, weil er Mitschüler war, dem Polyklet zeitlich angeschlossen wurde; auch folgt in der Tabelle auf Polyklet zunächst nicht Myron, sondern Phradmon.

Zu synchronistischen Schlüssen scheinen mehrfach Nachrichten über Wetteifer oder Wettstreit der Künstler Anlass gegeben zu haben. Nur in gemeinsamer Arbeit zeigt sich die *aemulatio* von Skopas und Genossen bei der Aus-

[1]) Lykios ist nur Schüler, nicht zugleich Sohn Myrons wie bei Polemon und Pausanias (S. Q. 861 ff.), sonst würde er nicht zu Ol. 90 genannt sein. Auch später nennt Plinius ihn nur *Myronis discipulus* 34, 79.

[2]) Uebrigens arbeiten von den weniger bekannten Athenodoros und Demeas neben Kanachos und Patrokles an dem grossen Weihgeschenk für die Schlacht von Aigospotamoi Ol. 93, 4 Paus. X 9, 7; das hat also Apollodor jedenfalls nicht berücksichtigt.

schmückung des Mausoleums 36, 30, womit ich oben (S. 30) die chronologische Notiz über Phidias und Genossen verglichen habe. Aber schon mehr im agonistischen Sinne wetteifern zu eben dieser Zeit und aus dem gleichen Anlasse Theodektes und Genossen um einen Epitaphios für Mausolos — in einem *ἀγών*, wie Gellius sagt.[1]) Die Chroniken verzeichnen auch Dichtersiege. — Wettkämpfe der Künstler sind ein beliebtes Thema der peripatetischen Künstlernovelle. Aus solchen Geschichten konnten chronologische Folgerungen gezogen werden. Plinius deutet das selbst an. Vor der zusammenhängenden Darstellung der Plastik bringt er die auf die Amazonen-Statuen bezügliche Wettkampfgeschichte mit folgender, wie ihm schien, passender Anknüpfung an das unmittelbar vorher mitgetheilte Excerpt aus der Chronik 34, 53: *venere autem et in certamen laudatissimi, quanquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas e. q. s.* Von den betreffenden Künstlern nämlich war Phidias Ol. 83, Polyklet und Phradmon Ol. 90 verzeichnet.[2]) Doch zu dieser negativen Aeusserung des Plinius gesellt sich auch eine positive. Apelles blüht Ol. 112 (35, 79), sein Zeitgenosse ist Aristides (35, 98); darauf heisst es § 101: *simul ut dictum est et Protogenes floruit.* Dass Protogenes zu gleicher Zeit blühte, war vorher nicht ausdrücklich bemerkt. Plinius bezieht sich hier auf die in dem Capitel über Apelles mitgetheilten Erlebnisse der beiden Künstler, vor Allem auf den in breiter Ausführung erzählten bekannten Wettstreit, in dem Protogenes unterlag (§ 81 *scitum est inter Protogenen et eum quod accidit*). Es ist nicht gleichgültig, dass Plinius für den Synchronimus auf solche Ereignisse hinweist, ohne dass dafür in diesem Falle die Quelle verantwortlich zu sein braucht, denn Apelles scheint z. B. auch in seinen Schriften auf Protogenes Bezug genommen zu haben (35, 79).

[1]) X 18 oben S. 30; Diodor XIV 46, 6: *ἤχμασαν δὲ κατὰ τοῦτον τὸν ἐνιαυτὸν* (Ol. 95, 3) *οἱ ἐπισημότατοι διθυραμβοποιοί, Φιλόξενος Κυθήριος, Τιμόθεος Μιλήσιος, Τελέστης Σελινούντιος, Πολύειδος, ὃς καὶ ζωγραφικῆς καὶ μουσικῆς εἶχεν ἐμπειρίαν.* Auch hier denkt man an eine Concurrenz. Das Marmor Parium verzeichnet zu gleicher Zeit einen Sieg im Dithyrambos — der Name des Dichters ist verstümmelt; ein Sieg des Telestes ist ebenda Ol. 94, 3 angegeben.

[2]) Ueber *geniti* oben S. 12, 4.

35, 64 *Zeuxis: aequales eius et aemuli fuere Timanthes Androcydes Eupompus Parrhasius.* Im Folgenden werden Wettstreite zwischen Zeuxis und Parrhasios, und Parrhasios und Timanthes erzählt. Plinius spricht gern von der *aemulatio* der Künstler.[1]) Ich glaube aber, dass wir mit Unrecht annehmen würden, er habe auf Grund jener Nachrichten die Zeitgenossen selbst zu *aemuli* gestempelt; nur mag er sich wenig präcise so ausdrücken, als ob alle *aemuli* wären, da wir wenigstens von Wettkämpfen des Androkydes und Eupompos nichts wissen. Ob der Synchronismus in diesem Falle richtig ist, lässt sich nicht controlliren; aber bei Myron und Pythagoras erregt er begründete Bedenken, und gerade hier haben wir eine Wettkampfgeschichte (34, 59), derentwegen eben, wie man glauben möchte, Pythagoras dem Myron angeschlossen ist. Ob noch mehrfach synchronistische Folgerungen dieser Art gemacht sind, ist nicht zu erkennen; dass sie überhaupt vorgekommen sind, wird sich nicht in Abrede stellen lassen. Es hat den Anschein, als ob in der Künstler-Chronologie die Epoche, d. h. das Datum für den Künstler an der Spitze derselben, sorgfältiger überlegt sei als synchronistische Ansätze.[2])

4.

Eingehende Erörterung fordert die schwierige Chronologie des Malers Aristides und seiner Sippschaft. Es kommt zunächst an auf die Beurtheilung eines kurzen Abschnittes von B. 35, den Plinius unmittelbar anschliesst an die Erörterung der grossen Maler von Ol. 112, Apelles, Aristides, Protogenes. Ich hebe die in Betracht kommenden Stellen desselben aus:

§ 107: *eadem aetate* (Ol. 112) *fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles.*

§ 108: *his adnumerari debet et Nicomachus, Aristonis*[3]) *filius ac discipulus.*

---

[1]) 34, 10 *illo aere Myron usus est, hoc Polyclitus, aequales atque condiscipuli, sed aemulatio et in materia fuit.*

[2]) Mit synchronistischen Schlüssen sind die Griechen von jeher bei der Hand gewesen; Diels, Rh. Mus. 1876 S. 14.

[3]) Bamberg. *aristiaci*; Riccard. *aristicheimi*; Voss. *ariste*/////. Urlichs Chrest. liest *Aristidis*, so auch Robert 85.

§ 110: *discipulos habuit (sc. Nicomachus) Aristiden fratrem et Aristonem filium*[1]) *et Philoxenum Eretrium.*

§ 111: *adnumeratur his et Nicophanes . . . . . Apellis discipulus Perseus, ad quem de hac arte scripsit, huius fuerat aetatis. Aristidis Thebani discipuli fuerunt et filii Niceros et Ariston — discipuli Antorides et Euphranor, de quo mox dicemus.*

Darauf behandelt Plinius in einem kurzen Zwischenstück Piraeikos u. A. und geht dann über zu den Enkausten (§ 122ff.); ihnen ist ein eigener Abschnitt gewidmet, worin wenigstens mit Euphranor (Ol. 104 § 128) wieder zurückgegriffen wird auf die Maler vor Ol. 112. Ich mache darauf aufmerksam, dass der unter den Enkausten als Schüler des Pausias behandelte Nikophanes (§ 137) schon an der ausgehobenen Stelle (§ 111) genannt ist, was seinen besonderen Grund haben muss. Aus der Chronik stammt in dem Abschnitt über die Enkausten nur der Ansatz von Euphranor und seiner Zeitgenossen (§ 128), sowie derjenige des Nikias (§ 133).

Dagegen ist die Chronik stark benutzt in dem mitgetheilten Abschnitt § 107—111, wo sich die Indicien nahe bei einander finden — ein nicht gleichgültiger Umstand. Die Chronik hat für diesen Abschnitt das Gerüst geliefert. Zunächst die vielen Künstler, bei denen weder Werke noch Urtheile angeführt werden, die dagegen entweder, wie Asklepiodor und Perseus, in chronologischer Beziehung, oder in Schul- und Verwandtschaftsverhältniss zu andern zeitlich datirten stehen, wie Antorides, Nikeros, Ariston. Nachdem Plinius die Zeitgenossen des Zeuxis (Ol. 95, 4) behandelt hat, trägt er am Schluss aus der Chronik nach 35, 75: *Euxinidas hac aetate docuit Aristiden praeclarum artificem, Eupompus Pamphilum Apellis praeceptorem*[2]), ohne dass wir begreiflicher Weise erfahren, wer dieser Euxinidas eigentlich war, weil nämlich andere Autoren ihn

[1]) So Riccard. und Voss., wo nur *Aristonem* verderbt ist in *aristoclem* und *aristode*. Bamberg. *Aristoném fratrem et Aristiden filium*. Ich komme auf die Lesart weiter unten zurück.

[2]) Eupompos ist auch ausdrücklich genannt unter den Zeitgenossen des Zeuxis § 64, Euxinidas nicht, was nur auf einem Versehen beruhen wird.

nicht kennen, so wenig wir Näheres hören über den nach der Chronik als Zeitgenossen des Zeuxis erwähnten Androkydes (35, 64): gerade so trägt Plinius am Schlusse jenes Abschnittes aus der Chronik nach zunächst den weiter nicht berührten Schüler des Apelles, Perseus (§ 111), und dann die Schüler und Söhne des Aristides, und zwar an dieser Stelle, weil er jenen Aristides für den Künstler von Ol. 112 hält. Dass in Folge der Verwechselung der beiden Aristides, wovon gleich, das Excerpt an falsche Stelle gerieth, ist belanglos: darauf kommt es an, dass Plinius in jenem Abschnitt überhaupt Künstler nachtragen will, die ebenfalls noch zu Ol. 112 gehören, d. h. zu der Zeit des Apelles Aristides Protogenes, die vorher ausführlich behandelt waren. An diese knüpft er gleich Eingangs ausdrücklich an: *eadem aetate fuit Asclepiodorus* (darüber oben S. 11), und auf diese bezieht er sich am Schluss § 111: *Apellis discipulus Perseus — huius fuerat aetatis* (vgl. oben S. 54). Diese ausdrücklich auf die Datirung zielende Wendung ist aber völlig sinnlos, wenn die zwischen Asklepiodor und Perseus erwähnten Künstler Nikomachos und Nikophanes nicht ebenfalls dieser Zeit gehören. Darum sagt auch Plinius: *adnumeratur his et Nicophanes, his adnumerari debet et Nicomachus:* zu diesen, d. h. den Malern dieser Zeit (Ol. 112) gehört auch Nikophanes, unter den Künstlern dieser Zeit muss auch genannt werden Nikomachos; nur der Ausdruck *hac aetate fuit* u. A. ist variirt. Eine andere Erklärung von *adnumerari* verbietet sich schon desshalb, weil Nikophanes sowohl hinsichtlich seiner Malweise als seines Schulzusammenhanges der Gruppe der hier genannten Maler fremd ist.[1]) Trotzdem er später in anderem Zusammenhang noch einmal behandelt wird, ist er hier stehen geblieben, weil er zu den Malern von Ol. 112

---

[1]) Sellers versteht *adnumeratur his: because he belongs to approximately the same date;* zeitlich versteht *adnumerari* bei Nikomachos Oehmichen 234. — Robert 85 meint, Nikomachos und Nikophanes hätten ursprünglich im alphabetischen Verzeichniss ihre Stelle finden sollen, später aber sei der Erstere wegen seines Verhältnisses zu Aristides schon hier behandelt worden und habe seinen Nachbar Nikophanes mit sich gerissen; eben daraus erkläre sich die saloppe Art der Anknüpfung mit *adnumerari*, die freilich besonders bei Nikophanes völlig sinnlos wäre.

gehört; auch für die über ihn hier und dort ausgesprochenen Urtheile sind verschiedene Quellen benutzt, wie ich später zeigen werde. Einzig das Datum für Nikias, der ebenfalls Ol. 112 blüht, wird erst in dem folgenden Abschnitt mitgetheilt (§ 137), wo Plinius auch besonderen Grund für die Mittheilung hat, weil er nämlich zweifelt, ob der Maler von Ol. 112 identisch ist mit dem berühmten Enkausten (oben S. 11).

Nikomachos ist ausser für den Tyrannen Aristratos von Sikyon (§ 109), dessen Tyrannis zwischen Ol. 105 und Ol. 110 fällt, auch für den Reichsverweser Antipater (Ol. 114, 2—115, 1) thätig gewesen [1]), womit sich der Ansatz seiner Blüthe um Ol. 112 verträgt. — Nikophanes heisst Schüler des Pausias, aber erst in dem Abschnitt über die Enkausten (§ 137). Ebenda § 123 wird Pausias Mitschüler des Apelles bei Pamphilos genannt; dagegen ist Apelles allein als Schüler des Pamphilos verzeichnet nach der aus der Chronik mitgetheilten Version § 75. Da Plinius gerade die Maler von Ol. 112 ausführlich berücksichtigt, darf man aus seinem Schweigen über Pausias schliessen, dass dieser jedenfalls nicht Ol. 112 angesetzt war: das begreift sich, wenn der Chronist ihn nicht für den Mitschüler des Apelles, und weiter vor Allem, falls er ihn für den Lehrer des Nikophanes hielt — denn Beider Zeit ist Ol. 112. Plinius fährt, nachdem er über Pausias gesprochen, fort § 128: *post eum eminuit — Euphranor olympiade CIIII.* Das könnte auf einen Ansatz des Pausias vor dieser Zeit deuten, falls ein solcher überhaupt gegeben war.[2]) Doch es ist nicht unmöglich, dass das von Euphranor handelnde Capitel ursprünglich an anderer Stelle gestanden hat, und dass das *post* nach der Umstellung irrthümlich beibehalten wurde.[3])

[1]) So nach dem Zeugniss einer Pseudo-Plutarchischen Schrift *περὶ ἀσκήσεως* Bücheler, Rh. Mus. 1872 XXVII S. 536, 1; Kroker 29; Oehmichen 234. Bücheler bestimmte die Blüthe des Nikomachos auf Ol. 110.

[2]) 21, 4, wo wahrscheinlich Varro benutzt ist (oben S. 15, 3), wird Pausias' Abenteuer mit Glykera und ihr Bild nach Ol. 100 datirt: *idque factum est post olympiada C.*

[3]) Darüber Robert 88 ff.

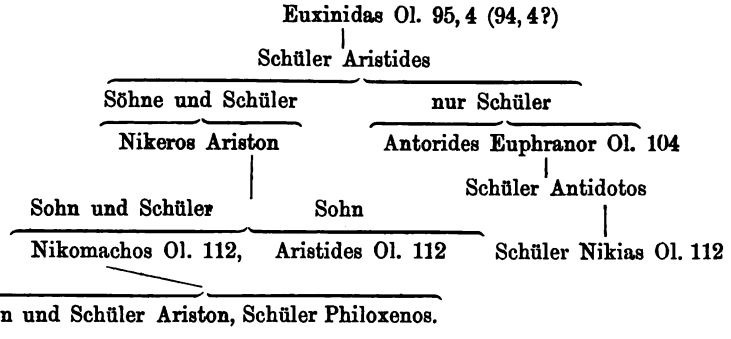
Ich komme nun zu Aristides. An der oben mitgetheilten Stelle nennt Plinius als Schüler und Söhne des Aristides von Theben Nikeros und Ariston, als Schüler Antorides und Euphranor (§ 111). Aristides Thebanus blüht Ol. 112 (§ 98): mithin kann Euphranor, der Ol. 104 blüht (§ 128), nicht der Schüler eben dieses Aristides gewesen sein. Ebenso kann der als Schüler des Ol. 95, 4 blühenden Euxinidas genannte Aristides (§ 75 *Euxinidas hac aetate docuit Aristiden praeclarum artificem*), nicht identisch sein mit dem berühmten Aristides Thebanus, weil sonst zwischen Schüler und Lehrer mehr als zwei *γενεαί* lägen. Plinius hat also von einem älteren Aristides nicht geschieden den jüngeren berühmten Künstler gleichen Namens.[1]) Ob jener ältere ebenfalls aus Theben stammte, bleibt dahingestellt; Plinius sagt dies wenigstens nicht § 75, wo der ältere zuerst genannt wird.[2]) Euphranor und seine Mitschüler haben also zum Lehrer nicht den berühmten, sondern den älteren Aristides.

Weiter lässt sich der Schulzusammenhang und die Verwandtschaft jetzt klar überblicken, nachdem wir die Zeit des Nikomachos Ol. 112 kennen. Da nämlich der berühmte Aristides ebenfalls Ol. 112 blüht, kann er nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, der Sohn des Nikomachos gewesen sein. Nur der Bambergensis nennt die Schüler des Nikomachos § 110: *Aristonem fratrem et Aristiden filium,* umgekehrt die übrigen Handschriften: *Aristiden fratrem et Aristonem filium,* und eben diese schon von Brunn (II 162) ins Auge gefasste Lesart erweist sich nun als die richtige. Ebensowenig ist Nikomachos selbst der Sohn des älteren Aristides gewesen. Er wird an der Stelle, wo die Söhne und Schüler des älteren Aristides alle aufgeführt sind (§ 111), nicht genannt, und da es sehr wahrscheinlich ist, dass der jüngere Aristides, der Bruder des Nikomachos, zu dem älteren Aristides in Verwandtschaftsverhältniss steht, so wird sich einer der dort genannten Schüler des älteren Aristides in dem bezüglich der Buchstaben

[1]) Kroker 25 ff.; Robert 83 ff.

[2]) Von der Erfindung der Enkaustik heisst es § 122: *quidam Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele,* wo ebenfalls der ältere verstanden werden muss, da Praxiteles gleichzeitig mit Euphranor ist.

Arist .... übereinstimmend überlieferten, im übrigen verstümmelten Namen des Vaters verbergen (§ 108 *Nicomachus Arist* .... *filius ac discipulus*), und das kann nur Ariston sein. Die Verstümmelung aus *Aristonis* ist begreiflich, weil der Name noch nicht vorgekommen war: schwer verständlich wäre sie, wenn, wie meist angenommen wird, der gewöhnlichere und wiederholt vorher citirte Name des Aristides dagestanden hätte.[1]) Ariston also, der Mitschüler des Euphranor, ist Sohn und Schüler des älteren Aristides (§ 111); er hat zwei Söhne, Nikomachos und Aristides (§ 108, 110); dieser jüngere berühmte Aristides ist mithin der Enkel des älteren. Nikomachos weiter hat einen Sohn Ariston (§ 110), der Enkel des älteren gleichnamigen Künstlers ist.



Plinius' chronologische Mittheilungen über die Generation zwischen dem älteren und jüngeren Aristides sind schwerlich vollständig; dies wäre begreiflich, weil durch die nachträgliche Erwähnung von Künstlern aus der Zeit vor Ol. 112 in dem Abschnitt über die Enkausten, wo sonst die Chronik im Wesentlichen abgethan ist, eine Unklarheit in die Disposition kam; so vermisst man z. B. ein Datum für Pamphilos. Eben aus der unvollkommenen Berücksichtigung der Generation zwischen den beiden Aristides wird sich auch erklären, dass Plinius die Künstler verwechselt. Im übrigen ist die Aristides-Frage, wie ich glaube gezeigt zu haben, keineswegs unentwirrbar, und zu der Annahme verschiedener einander widersprechender

[1]) Der Name Ariston ist unverderbt überliefert erst § 111, wo er zum drittenmal erscheint.

Quellen liegt kein Grund vor. Plinius fusst dabei wesentlich auf der Chronik; mit den Daten stimmen kurze Angaben über Schüler, wie solche auch sonst für die Chronik vorauszusetzen sind (oben S. 53). War die Schulfolge des Aristides als solche auch bei Varro-Xenokrates behandelt, so braucht man abweichende Fassung nicht vorauszusetzen. Wer freilich Nikomachos als Sohn des älteren Aristides (§ 108) und weiter als Bruder und Lehrer des Ariston und als Vater des jüngeren Aristides fasst (§ 110), der wird zur Annahme verschiedener Quellen gedrängt, weil dann dieser Ariston, der dort Bruder und Schüler des Nikomachos ist, kurz darauf (§ 111) als Sohn und Schüler des Aristides bezeichnet wird, und eben die Quelle welcher diese Schülergenealogie des älteren Aristides entlehnt ist (§ 111), müsste von der Zugehörigkeit des berühmten Nikomachos dazu nichts gewusst haben.

Ariston, der Sohn des Ol. 112 angesetzten Nikomachos, führt in die erste Generation nach Alexander, woraus sich schliessen lässt, dass diese Generation in der Chronik noch berücksichtigt war. Zu Philoxenos, dem Schüler des Nikomachos, macht Plinius die für die Chronologie werthvolle Bemerkung, dass eins seiner besten Bilder für den König Kassander gemalt sei (§ 110 *Cassandro regi picta*). Eigentliche Daten giebt er aber hier nicht, was auch der schon gerügten Disposition zur Last fallen mag. Die Verarbeitung der chronologischen Excerpte in die Geschichte der Malerei hat überhaupt zur Folge gehabt, dass wir im Ganzen hier über Daten weniger, über die Schulfolge etwas ausführlicher unterrichtet werden als bei der Plastik. — In der chronologischen Tabelle der plastischen Künstler brechen die Daten mit der ersten Generation nach Alexander ab: dieselbe Grenze ist für die Malerei anzunehmen, denn keine Spur führt auf jüngere Zeit. Dass mit der Notiz über den Makedonier Heraklides (§ 135) vielleicht auch bezüglich der Malerei ein Ausblick auf das Wiedererwachen der Kunst um die Mitte des zweiten Jahrhunderts gegeben werden sollte, wurde schon oben angedeutet (S. 35).

5.

Auch Pausanias ist von Bedeutung für die Künstler-Chronologie: in so fern wenigstens, als sich sein Wissen durch dieselben Grenzen nach oben eingeengt zeigt, welche Apollodor sich gesetzt hatte; dies aber fällt deutlich den von ihm benutzten und als solche citirten Schriftstellern über Plastik zur Last (V 20, 2; 23, 2). Erst einige auf die Zeit des Phidias oder eine spätere Zeit bezügliche chronologische Bestimmungen bei ihm haben feste, chronologisch fixirte Ansätze von Künstlern zur Voraussetzung. Hinsichtlich der Chronologie von Künstlern vor Phidias gesteht der Perieget entweder seine Unwissenheit ein, wobei er zu erkennen giebt, dass er sich ohne Erfolg zu unterrichten bemüht habe [1]), oder er sucht selbst umständlich nach irgend einem historischen Anhalt.[2])

Bei Bathykles verräth er, dass in seiner Quelle stand, unter welchem Lakedaemonischen König der Thron gemacht war [3]) — eben dies ein Fingerzeig dafür, dass die betreffende Angabe an einer von dem Thron handelnden Stelle einer vermuthlich periegetischen Schrift gemacht war; gleicher Ursprung lässt sich nach der Art ihrer Anführung voraussetzen für die Nachricht von dem nach Alyattes und Astyages datirten Byzes [4]), den man ohnedies nicht gerade bei den Kunsthistorikern suchen wird. Ueber Menaichmos und Soidas lesen wir VII 18, 10: *τεκμαίρονται δὲ σφᾶς Κανάχου τοῦ Σικυωνίου καὶ τοῦ Αἰγινήτου Κάλλωνος οὐ πολλῷ γενέσθαι τινὶ ἡλικίαν ὑστέρους·* Entweder wegen der künstlerischen Beschaffenheit des Werkes,

---

[1]) VIII 53, 8: *ἡλικίαν δὲ αὐτῶν καὶ τὸν διδάξοντα οὐκ ἴσμεν*, ebenso V 22, 5; V 23, 5: *ἡλικίαν δὲ αὐτῶν ἢ πατρίδα ἢ παρ' ᾧ τινι ἐδιδάχθησαν, οὐκ ἔχω δηλῶσαι;* vgl. V 24, 1, X 18, 6, Pausanias d. Perieget 185.

[2]) V 25, 11: *καὶ σαφῶς μὲν ἡλικίαν οὐκ ἔχοι τις ἂν εἰπεῖν αὐτοῦ, δῆλα δὲ ὡς πρότερον ἔτι ἐγένετο κτλ.* V 26, 4 wird nach dem Weihenden Mikythos datirt, für dessen Zeitbestimmung Herodot weiter hilft.

[3]) III 18, 9: *ὅτου δὲ οὗτος ὁ Βαθυκλῆς μαθητὴς ἐγεγόνει ἢ τὸν θρόνον ἐφ' ὅτου βασιλεύοντος Λακεδαιμονίων ἐποίησε, τάδε μὲν παρίημι.*

[4]) V 10, 3; Klein, Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. 1880 IV 2; Paus. d. Perieg. 187.

wahrscheinlicher auf Grund von Schülerlisten war so geschlossen.[1]) Eigentliche Datirung liegt nicht vor; man wird um so weniger Kanachos und den Aegineten Kallon als im eigentlichen Sinne chronologisch bestimmt betrachten dürfen, als Plinius gerade für eine Datirung des berühmten Aegineten Onatas auf eigene Vermuthungen angewiesen ist, die er uns umständlich vorträgt. Eben dies führt in den Kern der Frage.

Onatas hat das Bild der Demeter von Phigalia gefertigt ungefähr eine Generation nach den Perserkriegen VIII 42, 7: *γενεᾷ μάλιστα ὕστερον τῆς ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐπιστρατείας τοῦ Μήδου.* Als Grund führt Pausanias an *(μαρτυρεῖ δέ μοι τῷ λόγῳ)*: gleichzeitig mit Xerxes' Zug gegen Griechenland ist Gelon Tyrann von Syrakus; nach seinem Tode herrscht sein Bruder Hieron; Hieron stirbt, ehe er die Weihgeschenke für seine Wagensiege dem olympischen Zeus dargebracht, und so vollzieht Deinomenes, Hierons Sohn, die Weihung für den Vater. Dies und dass die Anatheme Werke des Onatas seien, besagen die Inschriften, die Pausanias anführt. Er schliesst mit der Folgerung: *ἡ δὲ ἡλικία τοῦ Ὀνάτα κατὰ τὸν Ἀθηναῖον Ἡγίαν καὶ Ἀγελάδαν ἂν συμβαίνοι τὸν Ἀργεῖον.* — Pausanias rechnet nach *γενεαί*, wobei er ausgeht von Xerxes' Zug; dass nämlich dieser gleichzeitig ist mit Gelons Herrschaft über Syrakus, weiss er aus Herodot VII 157 ff. Gelon und Hieron gehören als Brüder in dieselbe *γενεά*; eine Generation später lebt der Sohn bezüglich der Neffe Deinomenes[2]), und entsprechend Onatas. Wenn also Onatas etwa eine Generation nach den Perserkriegen blühte, so dürfte er *(ἂν συμβαίνοι)* gleichzeitig sein mit dem Athener Hegias und dem Argiver Ageladas. — Deutlich ist diese Anreihung des Onatas an Hegias und Ageladas so gut Eigenthum des Pausanias, wie die Berechnung der Zeit des Künstlers.[3]) Er muss also für

[1]) Das Letztere nimmt auch Klein an; Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. V 1881 S. 100. Lehrer des Kallon nennt Pausanias II 32, 5; Schüler des Aristokles, des Bruders von Kanachos VI 9, 1.

[2]) Unmöglich kann man daher mit Brunn I 88 statt *γενεᾷ μάλιστα* lesen *γενεαῖς δυσὶν μάλιστα;* vgl. Overbeck, Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1868 S. 83.

[3]) Das habe ich nicht richtig beurtheilt, Paus. d. Perieg. 188.

Hegias und Ageladas Daten vorgefunden haben, die etwa um eine *γενεά*, d. h. acht Olympiaden, später waren als Ol. 75, dem Datum von Xerxes' Zug; während er für Onatas kein Datum fand. Thatsächlich setzt die Chronologie des Plinius, wo Onatas noch fehlt, ein mit Ol. 83; damals blühte Hegias, unmittelbar dahinter ist Ageladas verzeichnet unter Ol. 87. Da Pausanias Phidias nicht berücksichtigt, der an der Spitze der Künstler von Ol. 83 steht, und andrerseits mit Nachdruck einen Athener und einen Argiver nennt, von denen dieser erst Ol. 87 blüht, so darf man schliessen, dass diese beiden nicht eigentlich oder besonders aus chronologischem Interesse in der Quelle zusammengestellt waren. Dennoch kann eine chronologische Bestimmung nicht gefehlt haben; woher wüsste denn Pausanias, dass Hegias und Ageladas ungefähr eine Generation nach Xerxes' Zug thätig waren? Die Zeit gerade dieser beiden Künstler konnte um so weniger als bekannt vorausgesetzt werden, da z. B. Pausanias selbst Hegias überhaupt nicht wieder, einen Argiver Ageladas dagegen als einen um Ol. 65—67, also im VI. Jahrhundert thätigen Künstler erwähnt (oben S. 41). Die Thatsache, dass Pausanias in seiner kunstgeschichtlichen Quelle ungefähr eine Generation nach Xerxes' Zug erst auf einen chronologischen Ansatz von Künstlern trifft, nach dem er selbst datiren kann, ist nicht zu erklären ohne die Annahme einer Einwirkung von Apollodors Chronik, der Quelle des Plinius, wo zu gleicher Zeit die Daten einsetzen. Damit fällt auch Licht auf andere chronologische Uebereinstimmungen zwischen Pausanias und Plinius.

Von Alkamenes, dem Künstler des Westgiebels vom olympischen Zeus-Tempel sagt Pausanias V 10, 8: *Ἀλκαμένους ἀνδρὸς ἡλικίαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων.* Plinius über Phidias so 34, 49: *floruit autem olympiade LXXXIII, quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes e. q. s.* Die Ansätze gleichen sich auch darin, dass beide Male Alkamenes nicht Schüler des Phidias ist.[1]) Der Synchronismus ist sinnlos ohne das Datum desjenigen, nach dem datirt wurde; aber hierüber erfahren wir

[1]) Ueber *δευτερεῖα* oben S. 44, 2).

wieder bei Pausanias nichts. Ueber Paionios schweigen Beide, Pausanias so gut wie Plinius. — Eine dritte Notiz des Pausanias passt ebenfalls, wie ich schon oben bemerkt habe (S. 50), zu den Angaben der Chronik bei Plinius, wonach Alkamenes Ol. 83, Praxiteles Ol. 104 blüht, VIII 9, 1: *Πραξιτέλης δὲ τὰ ἀγάλματα εἰργάσατο τρίτῃ μετὰ Ἀλκαμένην ὕστερον γενεᾷ* — vorher war ein Bild des Alkamenes erwähnt. — Auch über die Zeit Lysipps zeigt sich der Perieget unterrichtet, was freilich nicht allzu viel sagen will, VI 4, 7: der von Lysipp Dargestellte war laut Inschrift *ἐν πολέμῳ* gefallen: entweder, schliesst Pausanias aus der Zeit Lysipps[1]), ist gemeint die Schlacht von Chaironeia (Ol. 110, 3) oder der Lamische Krieg (Ol. 114, 2/3). Lysipp war in der Chronik Ol. 113 angesetzt.

Brunns Ausspruch, dass das Urtheil des Pausanias über die Zeit alles dessen, was die Kunst vor Phidias angehe, durchaus schwankend sei[2]), erweist sich hinsichtlich der Künstler-Chronologie als zutreffend. Eine spätere Zeit scheint sich an das schwierige Unternehmen einer Aufarbeitung und Weiterführung des von Apollodor zusammengestellten Materials nicht gewagt zu haben: der eifrige Chronologe verdiente daher erst recht unsere Bewunderung. Das Fehlen fester Künstlerdaten aus der Zeit vor Phidias bei Pausanias kann um so weniger für Zufall gelten, als sich dieser sehr unterrichtet zeigt über Schüler-Diadochieen älterer Zeit.[3]) Wer die modernen einander lebhaft widerstreitenden Versuche ins Auge fasst, diese Diadochieen auch nur ungefähr chronologisch festzulegen, wird die von der antiken Chronologie in diesem Punkte beobachtete Zurückhaltung begreifen. Pausanias freilich spricht so, als erwarte er beim Nachschlagen seiner Kunstschriftsteller ausser über *διδάσκαλος* und *πατρίς* der Künstler stets auch über ihre *ἡλικία* Auskunft zu erhalten. Er ist sich über den wahren Sachverhalt nicht klar geworden, weil ihm nicht wie Plinius die Chronik selbst vorgelegen hat.

[1]) *εἰ δὲ Λυσίππου τοῦ ποιήσαντος τὴν εἰκόνα τεκμαιρόμενον τῇ ἡλικίᾳ συμβαλέσθαι δεῖ με τὸν πόλεμον κτλ.*

[2]) I 87 Löwy, Untersuchg. 59.

[3]) VI 9, 1 Schule des Aristokles von Sikyon, VI 3, 5 des Kritios, II 32, 5 die in Kallon, VI 4, 4 die in Pythagoras ausmündende Schule.

Nur auf einem Gebiete scheint die Künstler-Chronologie nach Apollodor noch Früchte gezeitigt zu haben, wo sie sich freilich billig erndten liessen, nämlich bei Künstlern, deren Zeit in mythisches Dunkel gehüllt war. Smilis ist *ἡλικίαν κατὰ Δαίδαλον* (VII 4, 4), Daedalos *κατὰ Οἰδίποδα* (X 17, 4). Solche Ansätze gehören schwerlich vor das erste vorchristliche Jahrhundert, wo das Interesse für hocharchaische Kunst allgemein wurde; entsprechend wird die Entstehung der atticistisch gefärbten, an den mythischen Urvater der Kunst angeknüpften Diadochieen zu beurtheilen sein, wovon gleichfalls Pausanias wiederholt Kunde giebt.[1])

[1]) Darüber Robert 1 ff. Dipoinos und Skyllis werden zu Söhnen des Daedalos, womit freilich der Ansatz der Chronik für das Künstlerpaar (Ol. 50 Plin. 36, 9) unvereinbar ist; Robert 18.

II.

Xenokrates, Antigonos.

1.

Im vorigen Kapitel habe ich schon wiederholt hingewiesen auf eine andere Hauptquelle des Plinius: die von ihm selbst citirte Schrift des Xenokrates und Antigonos. Die daraus entlehnten Urtheile, deren Zusammengehörigkeit schon Jahn erkannt hat[1]), sind öfter behandelt und zusammengestellt.[2]) Wegen der Bedeutung dieser Frage für die ganze folgende Untersuchung kann ich mich trotzdem einer abermaligen Prüfung nicht für überhoben erachten. Ich stelle daher zunächst die Urtheile zusammen, im Wesentlichen so, wie es schon Jahn gethan hat.

34, 56 *Polyclitus: proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse; quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad unum*[3]) *exemplum.*

58 *Myron: primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior, et ipse tamen corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset.*

59 *Pythagoras: hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius.*

65 *Lysippus: statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum*

---

[1]) Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1850 S. 127ff.

[2]) Robert 37ff.; Münzer I 505ff.; Sellers, Introd. 16ff.

[3]) *unum* omis. Bamberg.

maior videretur. non habet Latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodit nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando, vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse. propriae huius videntur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus.

35, 15 *Graeci adfirmant: primam (picturam) talem (sc. umbra hominis lineis circumducta), secundam singulis coloribus et monochromaton dictam postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc. inventam liniarem a Philocle Aegyptio vel Cleanthe Corinthio primi exercuere Aridices Corinthius et Telephanes Sicyonius, sine ullo etiamnum hi colore, iam tamen spargentes linias intus. ideo et quos pingerent adscribere institutum. primus inlevit*[1]*) eas colore testae, ut ferunt, tritae, Ecphantus Corinthius.*

56 *apparet — eosque qui monochromatis pinxerint, quorum aetas non traditur, aliquanto ante (sc. Ol. 90) fuisse, Hygiaenontem, Dinian, Charmadan et qui primus in pictura marem a femina discreverit Eumarum Atheniensem figuras omnes imitari ausum, quique inventa eius excoluerit Cimonem Cleonaeum. hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientes suspicientesve vel despicientes. articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in veste rugas et sinus invenit.*

58 *Polygnotus Thasius: qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare.*

60 *Apollodorus Atheniensis: hic primus species exprimere instituit.*

64 *Zeuxis: reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque.*

67 *Parrhasius Ephesi natus et ipse multa contulit. primus symmetriam picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum*

---

[1]) So Haupt, Detlefsen. Codd. *invenit.*

in liniis extremis palmam adeptus. haec est picturae summa subtilitas. corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis sed in quo multi gloriam tulerint, extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat. hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes ut alia multa.[1]) *graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices. minor tamen videtur sibi comparatus in mediis corporibus exprimendis.*

76 *Pamphilus: ipse Macedo natione, sed primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse.*

128 *Euphranor: fecit et colossos et marmorea et typos scalpsit, docilis ac laboriosus ante omnes et in quocumque genere excellens ac sibi aequalis. hic primus videtur expressisse dignitates heroum et usurpasse symmetriam, sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior. volumina quoque composuit de symmetria et coloribus.*

130 *Antidotus: ipse diligentior quam numerosior et in coloribus severus maxime inclaruit discipulo Nicia Atheniense, qui diligentissime mulieres pinxit, lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturae maxime curavit. — hic est Nicias de quo dicebat Praxiteles interrogatus quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni eius tribuebat.*

134 *Niciae comparatur et aliquando praefertur Athenion Maronites Glaucionis Corinthii discipulus, austerior colore et in austeritate iucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat.*

124 *Pamphilus — non pinxisse solum encausta sed etiam docuisse traditur Pausian Sicyonium primum in hoc genere nobilem. — idem (sc. Pausias) et lacunaria primus pingere instituit, nec camaras ante eum taliter adornari mos fuit.*

---

[1]) So Urlichs Chrest.; *et alia multa* codd.

137 *sunt quibus et Nicophanes eiusdem Pausiae discipulus placeat diligentia quam intellegant soli artifices, alias durus in coloribus et sile multus.*

98 *Aristides Thebanus: is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationes, durior paulo in coloribus.*

79 *verum et omnes prius genitos futurosque postea superavit Apelles Cous. — picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, voluminibus etiam editis quae doctrinam eam continent. praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent. quorum opera cum admiraretur omnibus conlaudatis, deesse illam suam Venerem dicebat, quam Graeci Charita vocant, cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem. — Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet.*

Plinius referirt weit ausführlicher über Malerei als über Plastik, aber hier wie dort erkennt man die gleiche Hand. Nach bestimmten Gesichtspunkten schreitet das Urtheil fort von noch unvollkommener Kunstübung bis zum Gipfel der Vollendung, den hier wie dort die Epoche Alexanders, Lysipp und Apelles, bezeichnen. Ihre Verdienste sind fast mit den gleichen Worten gekennzeichnet *(statuariae arti plurimum traditur contulisse, picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit).* Von beiden Künstlern wird ein Ausspruch *(dicebat)* angeführt, worin eine wesentliche Seite ihrer Kunst prägnant zum Ausdruck kommt. Ja es scheint sogar, dass diese Aussprüche ähnliche Gedanken nur in verschiedener Form geben, was ich hier nicht näher ausführen kann. Einen für die Sikyonische Schule bezeichnenden Ausspruch hören wir auch von Pamphilos, andrerseits solche des Apelles über Zeitgenossen — hier wie dort bei Lysipp werden Schriften der Künstler benützt sein; Schriften sind bei Euphranor und Apelles ausdrücklich angeführt. Mit den Aussprüchen des Apelles über das technische Vermögen mehrerer Zeitgenossen steht in einer Reihe derjenige des Praxiteles über den Vorzug des Nikias in der *circumlitio;* auch scheint sich dieser Vorzug

seiner auf die Plastik angewandten Malerei nahe zu berühren mit einer in dem Varronischen Urtheil hervorgehobenen Eigenthümlichkeit seiner Kunst überhaupt.[1]) — Gleicher Weise wird bei der Plastik wie bei der Malerei grosses Gewicht auf die Symmetrie gelegt; darin haben Zeuxis und Euphranor Fehler gemacht, wie bei der Plastik die Alten — d. h. Polyklet, dem auch Myron vorgezogen wird — gegenüber Lysipp. — In der Malerei stellt Kimon von Kleonae zuerst Adern dar *(venas protulit)*, in der Plastik Pythagoras. Dort hat Parrhasios Verdienste um die Darstellung des Haares, hier Pythagoras und Lysipp. Von steifer Alterthümlichkeit hat sich Polygnot freigemacht in der Gesichtsbildung, in der Haarbildung Myron noch nicht. Das Seelische erfasst Aristides *(animum pinxit et sensus hominis expressit)*, Myron noch nicht *(animi sensus non expressisse videtur)*. Myron ist *numerosus*, der Maler Antidotos *diligentior quam numerosior*.[2])

Für die Urtheile sind formale und technische Gesichtspunkte massgebend: Symmetrie, Farbe, Bewegung (Polyklet), Darstellung des Körpers und Gesichts, des Gewandes (Kimon und Polygnot). Die Kunst erscheint als eine sich entwickelnde Doctrin, ihr Fortschritt in greifbarer Gestalt; dieser wie üblich an einzelne Persönlichkeiten geknüpft, als *inventio*. Sokrates wollte in seinen Künstler-Gesprächen bei Xenophon den eigentlichen Zweck der Kunst in der Darstellung des Seelischen erblicken; das kommt hier zwar auch, aber keineswegs als Hauptsache zur Sprache. Auch fehlt es an Bemerkungen philosophisch-ästhetischer und rein kunsttheoretischer Art. Solche Kunstbetrachtung pflegen Laien zu bevorzugen; ursprünglich von der Philosophie angeregt, hat sie im Alterthum wie sonst zur Zeit des Niederganges der bildenden Kunst sich fast allein behauptet. Das Interesse gilt da dem Gegenstande

---

[1]) Quint. VIII 5, 26: *nec pictura in qua nihil circumlitum est eminet.* Das Streben nach eben diesem *eminere* soll dem Urtheil zufolge seiner Kunst eigenthümlich gewesen sein.

[2]) Auch das Wort *argutiae* kehrt wieder bei Lysipp und Parrhasios; gleicher Weise wird der Tadel bei Zeuxis und Polyklet mit *tamen* eingeführt.

und Inhalte der Darstellung; in den feinen Nüancen derselben, soweit sie den gedanklichen Ausdruck angeht, findet man das *ingenium:* eine Bemerkung wie die zu Timanthes vorgetragene 35, 74: *et cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est,* ist dem Kreise unserer Urtheile so fremd wie möglich. Die philosophische Betrachtung beliebt weiter als Grenze oder Maassstab die Natur (*veritas*) zu setzen, der gegenüber die Kunst schlechter, besser oder der sie gleich sei. Eben dies, dass sie ihr gleich sei, und bezeichnender Weise nur dies, wird einmal bemerkt bei Myron: *multiplicasse veritatem videtur,* wenn anders so die Worte zu fassen sind. Das wollen ja auch Künstler.

Diese Betrachtungen sind geeignet, dem Geiste des Urhebers der Urtheile nachzuspüren. Man beachte, dass wir nur elende Bruchstücke haben: aber selten dürfte wohl mit solcher Schärfe wie in diesen Kunsturtheilen der Standpunkt des Künstlers zur Geltung gekommen sein, der die bildende Kunst als eigenthümliche Auffassung und Darstellung der Welt des Sichtbaren mit ganz anderm Maassstab misst als alles rein Geistige — darin liegt die Bedeutung dieser Urtheile für uns und für alle Zeiten. Der Kampf um die künstlerischen Probleme, dem wir nur nachfühlen können, wenn wir ihn zu verstehen suchen, wird uns hier lebendig vor Augen geführt. — Die Künstler behandelten Probleme wie Symmetrie und Farbe in fachtechnischen Schriften. Man hat nach dem, was uns Plinius mittheilt, den Eindruck, dass Symmetrie, Farbe und Zeichnung mehr methodisch in der Vorlage erörtert waren, als andere die Darstellung betreffenden Einzelheiten, wofür sich der Beobachter die Methode selbst schaffen musste. Uebrigens wird mit Nachdruck hervorgehoben, dass die Sorgfalt und Präcision der Ausführung doch eigentlich nur Künstler beurtheilen könnten (35, 137: *diligentia, quam intellegant soli artifices*), wie es auch heisst, dass Künstler die Handzeichnungen eines grossen Meisters mit Nutzen studirten (35, 67: *ex quibus proficere dicuntur artifices*), und wer anders als ein Künstler redet auch im Alterthum mit solchem Nachdruck von Erudition in der Technik: *austerior colore et in austeritate iucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat* (35, 34).

Wir dürfen erwarten, den Künstler, auf den die Urtheile zurückgehen, noch in einer lebenskräftigen Zeit der Kunst anzutreffen, weil in ihnen der künstlerische Standpunkt noch unmittelbar und unbefangen zur Geltung kommt; auch die Huldigung des Modernen gegenüber dem Alten führt darauf: Apelles und Lysipp werden besonders gefeiert. An die Sikyonische Schule würde man wegen der gelehrten Tendenz denken. Kein Zweifel also, dass der von Plinius einmal ausdrücklich als Quelle genannte Enkelschüler Lysipps, Xenokrates, thatsächlich der Urheber ist, wie besonders Robert betont hat (37), und zwar sind uns die Urtheile des Xenokrates durch den etwas jüngeren Kunstschriftsteller Antigonos vermittelt[1]) 35, 68: *hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenokrates qui de pictura scripsere, praedicantes quoque non solum confitentes ut alia multa.* Hier hat also der Künstler einmal mit seinem Lobe nicht gegeizt, was der Referent glaubt ausdrücklich hervorheben zu sollen. Auf eigenwillige Tendenz und Künstlerlaune lässt schliessen: *artifices qui compositis voluminibus condidere haec miris laudibus celebrant Telephanen Phocaeum ignotum alias e. q. s.* (34, 68 darüber oben S. 8 ff.). Dem sensiblen Beurtheiler hat man vermuthlich auch manchen Tadel zu Gute halten müssen, wovon in dem erhaltenen Theil ebenfalls Spuren sind. Mögen mithin die künstlerischen Probleme vergangener Zeit nicht ohne Voreingenommenheit von Xenokrates beurtheilt worden sein, so bleibt ihm doch das Verdienst, sie zuerst zusammenfassend und mit Rücksicht auf ihre Entwicklung gewürdigt zu haben, während die Künstler des vierten Jahrhunderts es bei der fachtechnischen Lehrschrift bewenden liessen. Darstellung der Entwicklung der τέχνη, der Disciplin von Plastik und Malerei: darauf war es bei jenem abgesehen. Es gab ja auch vor Aristoteles τέχναι, aber keine τεχνῶν συναγωγή, und der mit Xenokrates ungefähr gleichzeitige Theophrast hat in seinen φυσικαὶ δόξαι zuerst die naturwissenschaftlichen Lehrmeinungen der Philosophen zusammengefasst. Die Tendenz geht hier überall auf Darlegung der Entwicklung der Disciplinen. Kunstgeschichte in unserm

[1]) Darauf komme ich später zurück.

Sinne, d. h. Künstlergeschichte gab es damals überhaupt nicht; Duris, der neben Xenokrates auf der Warte steht, ist Novellist, nicht Historiker. Für die eigentliche Geschichte der Künstler ist auch die Chronologie unerlässlich. Plinius, den der Künstler als Mensch allenfalls, die Kunst gar nicht interessirt, hatte daher guten Grund, einen festen Rückhalt an der Chronik zu suchen. Denn dass Xenokrates genaue Daten nicht gab, versteht sich bei dem Charakter seiner Schrift von selbst, und Plinius bestätigt es zudem ausdrücklich für die Maler vor Ol. 90, wo ihn die Chronik im Stiche liess (35, 56: *quorum aetas non traditur* oben S. 23).

Bei Plinius' geringem Interesse und Verständniss für die Kunst selbst dürfte man eigene Benutzung gerade der Schrift des Xenokrates-Antigonos wohl zuletzt voraussetzen. Varro ist in dem Urtheil über Polyklet genannt, und mit diesem Urtheil hängt namentlich dasjenige über Lysipp in einer Weise zusammen, dass, wie schon Jahn gesehen hat, Varro überhaupt als Vermittler betrachtet werden muss. Auf einen lateinischen Mittelsmann führt auch die sorgfältige Uebersetzung, die Gräcismen möglichst meidet, während Plinius sonst bei eigener Benutzung griechischer Originale diese häufig durchblicken lässt (davon später). Die Uebersetzung kann als wohlüberlegt gelten, mag sie auch wegen der Kürze des Ausdrucks Schwierigkeiten bereiten. Schon die Wiederkehr gewisser Worte wie *numerosus* lässt diese nicht ohne Absichtlichkeit gebraucht erscheinen. *species* bedeutet den täuschenden Schein im Sinne perspectivischer Darstellung; das können wir indess erst daraus erschliessen, dass Apollodor, auf den das Wort angewandt wird (*hic primus species exprimere instituit* 35, 60) σκιαγράφος d. h. σκηνογράφος war.[1]) Aber der Ausdruck wird Varronisch sein; denn in eben jenem Sinne braucht ihn Vitruv, wo er von der Erfindung der perspectivischen Bühnenmalerei durch Agatharchos redet.[2]) Gerade Varro mag bei der Xenokratischen Schrift auch der doctrinäre Charakter

[1]) Schol. Il. X 265 Hesych σκιά; im Uebrigen sind die Stellen über σκιαγραφία im Wesentlichen zusammen bei Blümner, Termin. und Technol. IV 422.

[2]) *Praef.* VII 11 S. 158; vgl. VI 2 S. 139.

zugesagt haben, der in seiner Uebertragung nachdrücklich zur Geltung kommt — eben dies ein Fingerzeig dafür, in welcher seiner eigenen Schriften Varro die Urtheile vorgetragen hat.

Ich will zunächst noch einige Stellen ausheben, die gleichfalls der Schrift des Xenokrates entlehnt sind. 35, 126: *Pausias autem fecit et grandes tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum immolationem. eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo. ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non traversum, et abunde intellegitur amplitudo. dein, cum omnes quae volunt eminentia videri candicanti faciant colore, quae condunt nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit magna prorsus arte in aequo exstantia ostendente et in confracto solida omnia.* — Das Problem dürfte im Wesentlichen dasselbe sein, was viele Maler beschäftigt hat: dreidimensionale Raumvorstellung.[1]) Schon Parrhasios hatte es mit der Verfeinerung der Conturen abgesehen auf Raumwirkung, auf die Vorstellung dessen, was die Conturen wie in der Natur, wo sie nicht eigentlich Linien sind, hinter sich vielmehr errathen lassen als verbergen (35, 68: *ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat.*[2]) Die Kunst liegt wie auch bei Lysipp in der auf's Höchste gesteigerten Wirkung täuschenden Scheins. — Aber auch die Erörterung des Problems ist an jener von Parrhasios handelnden Stelle, wo Antigonos und Xenokrates citirt sind, ganz ähnlich wie hier bei Pausias, insofern beidemal die ausserordentliche Leistung der gewöhnlichen gegenübergestellt wird: *corpora* und *media rerum pingere* sei keine grosse Sache, heisst es dort; hier: der Stier sei nicht *adversus* sondern *transversus* gemalt, und zwar nicht wie gewöhnlich gemalt werde, wenn etwas hervortreten soll, mit heller, sondern mit dunkler Farbe. — Das Bild muss mehrere Figuren gehabt haben *(boum immolatio)*; wir hören aber nur von dem Problem, das den Künstler einzig interessirt. Die Einführung deutet auf Varro.

---

[1]) Vgl. Sellers zu dieser Stelle.

[2]) Vgl. Bertrand, *Études sur la peinture* 65.

Plinius hat das eingehende Referat über die ausserordentliche Leistung des Pausias an den Schluss des von diesem handelnden Kapitels gestellt. Gerade so verfährt er mit einer entsprechenden Notiz in dem Abschnitt über Apelles, wo er gleich am Anfang wie dort Xenokrates benutzt, dagegen eine besonders wichtige und ausführliche Mittheilung aus diesem erst am Schluss des Kapitels bringt, um sie in's rechte Licht zu rücken. Uebrigens folgen beidemal unmittelbar wieder Xenokratische Excerpte, dort über Euphranor, hier über Aristides. 35, 97 *Apelles: inventa eius et ceteris profuere in arte, unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui ut id ipsum repercussu claritatis colorem alium (?[1]) excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret, sed etiam[2]) ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus[3]) et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.* Diese Stelle, deren Lesung im Einzelnen noch nicht sicher ist, mag das Problem der Anwendung von Lasuren behandeln (Brunn II 227). Es wird auffallend ähnlich eingeführt wie dasjenige des Pausias an der eben berührten Stelle, wo es heist: *eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo.*

Ich habe schon oben nach dem Vorgange Jahns die auf die Anfänge der Malerei bezüglichen Stellen ausgeschrieben, weil sie das gleiche Interesse für die Entwicklung der Kunst und die gleiche Vortragsweise zeigen wie alles Uebrige, was dem Xenokrates verdankt wird. Damit aber stehen im Zusammenhang Bemerkungen über die Technik der Farbe 35, 29: *quibus coloribus singulis primi pinxissent diximus, cum de his pigmentis traderemus in metallis;* das geschah 33, 117, wo vom Zinnober die Rede ist.[4]) Plinius bemerkt

---

[1]) Bamb.[1] *alvum,* Bamb.[2] Detlefsen *alium,* omis. reliqui. Traube, Sellers: *album.* Detlefsen: *an pallidum?*

[2]) Bamb.[1] *etium,* Bamb.[2] *etiam;* Ricc. *et tum.* Detlefsen *et cum;* Mayhoff *et luminum.*

[3]) Vgl. Paus. II 27, 3: Pausias lässt das Gesicht der Methe durch eine *ὑαλίνη φιάλη,* aus der sie trinkt, durchscheinen.

[4]) Hier heisst es: *quae etiam nunc vocant monochromata;* 35, 15:

dort weiter[1]): *qui deinde et quae invenerint et quibus temporibus, dicemus in mentione artificum, quoniam indicare naturas colorum prior causa operis instituti est. tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante. postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. quod inter haec et umbras esset appellarunt tonon, commissuras vero colorum et transitus harmogen.* Hier ist in sehr knapper Form Wichtiges zusammengedrängt über Licht, Schatten, Glanzlichter, Reflexe[2]); man vernähme darüber gerne den griechischen Künstler selbst, der uns über die technischen Probleme des Apelles und Pausias eingehend unterrichtet. — Aus dem, was Plinius dann im Folgenden über Farben vorbringt, hat schon Münzer die auf den Fortschritt der Farbentechnik bezüglichen Stellen, die sich deutlich von der mineralogischen und medicinischen Umgebung abheben, ausgesondert und vermuthungsweise dem Xenokrates zugesprochen (I 513). Es heisst da, dass Nikias zuerst *usta*, 'röthlich-gelbes Bleioxyd'[3]), gebraucht habe § 38: *hac primum usus est Nicias — sine usta non fiunt umbrae*, wozu sich stellt die Xenokratische Notiz über Nikias § 130: *lumen et umbras custodiit;* weiter, dass Nikomachos und Parrhasios Eretrische Erde gebraucht hätten (ebenda), wie 33, 160 bezüglich des Ockers gesagt war: *sile pingere instituere primi Polygnotus et Micon, Attico dumtaxat. secuta aetas hoc ad lumina usa est, ad umbras autem Scyrico et Lydio,* wobei man sich der Xenokratischen Nachricht über Nikophanes erinnert § 137: *alias durus in coloribus et sile multus.* Auch vom *splendor* ist die Rede § 31: *hac (sc. sinopide) usi sunt veteres ad splendorem,* und das geheimnissvolle *atramentum,* wodurch Apelles seinen Bildern eine unnachahmliche Wirkung gab, wird gemeint sein § 42, wo es vom *atramentum* heisst: *Polygnotus et Micon celeberrimi pictores Athenis e vinaceis fecere*

---

monochromaton dictam (picturam) — duratque talis etiam nunc. Mit *etiamnum* bringt Plinius auch sonst Notizen aus Varro; Münzer II 122.

[1]) Der Zwischensatz, in dem, wie es scheint, von *monochromata* die Rede war, ist unklar überliefert.

[2]) Brunn II 228, 230; Bertrand, *Études* 150; Blümner, Term. und Techn. IV 428.

[3]) Brunn II 198.

tryginon appellantes. Apelles commentus est ex ebore combusto facere quod elephantinum vocatur. — Bedauerlich kurz ist die enkaustische Technik behandelt (§ 149), und ob von den ebenfalls dürftigen Mittheilungen über ihre Erfinder (§ 122) etwas auf Xenokrates zurückgeht, bleibt dahingestellt.[1]) Dass dieser die Enkaustik nicht überging, darf man schon aus seinem Interesse für Pausias schliessen. Im Uebrigen aber beachte man, dass in den Xenokratischen Urtheilen, soweit sie nicht die Technik selbst angehen, immer nur allgemein von *pictura* die Rede ist, so bei Eumaros, Polygnot, Parrhasios, Apelles, Pausias; für die allgemeine Beurtheilung der Kunst war also die specielle Technik belanglos, was nur begreiflich: dies ein Grund mehr, Plinius' oberflächlicher Scheidung nach Techniken zu misstrauen.[2])

Vereinzelt finden sich auch technische Angaben über Bronze, so 34, 10 über äginetische und delische Bronze, worin Polyklet und Myron arbeiteten. Der Thonbildnerei, der 'Mutter der Plastik', widmet Plinius sogar einen eigenen Abschnitt 35, 151 ff.: die Erfindung der rothen Thonerde, der verschiedenen Reliefarten, der Thonmodelle für Statuen, endlich die Abformung eines Gesichts am Lebenden in Gyps [3]) — alle diese Fortschritte vollziehen sich in Sikyon und werden den Künstlern Butades und Lysistratos zugeschrieben. Ich kann auch hier Münzer nur beistimmen, der darin die Hand des schriftstellernden Künstlers der Sikyonischen Schule erkennt. Die Form des Vortrags ist die übliche [4]), und Varro wird ohnedies am Schluss des Abschnittes für zwei berühmte ältere Plasten, die in Rom arbeiteten, citirt.

---

[1]) Vgl. Münzer I 517. Nicht ausgeschlossen ist hier Benutzung von Schriften *περὶ εὑρημάτων*. Von Varro's Interesse für Enkaustik zeugt *de re rust.* III 17, 4 Winter, Arch. Anz. 1897 S. 132, und die Notiz über die Malerin Jaia Plin. 35, 147.

[2]) Antigonos und Xenokrates schreiben *de pictura*. Dass sie ausschliesslich Tafelmaler behandelt hätten, wie Robert 65 meint, ist doch auch von vornherein unwahrscheinlich.

[3]) So ist die Reihenfolge nach der von Brunn I 403 vorgeschlagenen Umstellung; vgl. Münzer I 510 und Sellers.

[4]) *Butadis inventum est — primusque invenit — primus omnium instituit.*

Es ist schwerlich Zufall, dass die Bedeutung Sikyons mit Nachdruck verkündet wird auch für die Malerei. Zuerst berühmt in der Enkaustik sei Pausias gewesen (§ 123); er stammte aus Sikyon: *diuque illa fuit patria picturae,* bemerkt Plinius nach dem breiten Referat über Pausias' Stieropfer (§ 127). Sein Lehrer in der Enkaustik war Pamphilos (§ 123), der die doktrinäre Tendenz der Sikyonischen Schule programmartig entwickelt zu haben scheint, und als ihr eigentliches Haupt gelten kann § 76: *primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse* (oben S. 72). Plinius setzt kurz darauf hinzu: *huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium.* Wieder geht Sikyon mit gutem Beispiel voran; die Uebertreibung, dass der Zeichenunterricht in ganz Griechenland eingeführt worden sei — aus Aristoteles wissen wir, dass dies nicht der Fall war[1]) — rückt das Verdienst des Meisters in ein um so helleres Licht, und stimmt zu der Tendenz des Xenokrates, dem die Stelle gehören wird. — Als Begründer der Sikyonischen Schule nennt Plinius vorher (§ 75) Eupompos, der nach der Chronik Lehrer des Pamphilos war. Aber ich zweifle, ob die ebenda gebrachte Notiz, dass die neben der Asiatischen genannte Helladische Schule in Folge von Eupomp's Einfluss in eine Sikyonische und Attische gespalten worden sei, auf Xenokrates[2]) oder Antigonos zurückgeht, weil Plinius in seiner Darstellung sonst mit keinem Wort auf diese *genera picturae* Bezug nimmt; auch vermisst man einen Hinweis auf eigenthümliche Vorzüge des Wirkens, die eine so bahnbrechende Stellung des Meisters erklärten. Uebrigens ist Plinius der einzige Autor, aus dem wir von Eupompos Kunde haben.

---

[1]) *Polit.* VIII 3, 1337 B 24: in vier Gegenständen pflege man zu unterrichten: γράμματα καὶ γυμναστικὴν καὶ μουσικὴν καὶ τέταρτον ἔνιοι γραφικήν.

[2]) So Münzer I 516. Dass bei der Geschichte der Philosophie die Rücksichtnahme auf Schulen unseres Wissens erst durch Sotion zur Grundlage der Darstellung gemacht wurde, macht Susemihl geltend I 520, 32.

2.

Plinius citirt 35, 68: *Antigonos et Xenocrates qui de pictura scripsere;* auch bei Diogenes (VII 7, 12) sind beide Autoren hinter einander angeführt: die Kenntniss des Xenokrates ist den Späteren also durch Antigonos vermittelt worden.[1]) Welche Rolle hat im Uebrigen Antigonos neben Xenokrates? — Für diese Frage ist von Bedeutung vor Allem die von den Schülern Lysipps handelnde Stelle. Plinius hat die Xenokratischen Urtheile über Lysipp angeführt, und fährt unmittelbar darauf fort 34, 66: *filios et discipulos reliquit laudatos artifices Laippum, Boedan, sed ante omnes Euthycraten, quanquam is constantiam potius imitatus patris quam elegantiam austero maluit genere quam iucundo placere. — huius porro discipulus fuit Tisicrates et ipse Sicyonius, sed Lysippi sectae propior, ut vix discernantur complura signa, ceu senex Thebanus et Demetrius rex, Peucestes Alexandri Magni servator, dignus tanta gloria.* Wieder unmittelbar darauf folgt: *artifices qui compositis voluminibus condidere haec e. q. s.* — also Xenokrates und Antigonos (oben S. 8). Die Notizen über die Schüler Lysipps wird man schon deswegen dem Werke des Antigonos und Xenokrates zuschreiben, weil sie unmittelbar begrenzt sind von zwei Mittheilungen aus derselben Quelle. Ein Zweifel ist um so weniger möglich, als die Notizen sowohl unter sich (vgl. *Lysippi sectae propior)* als auch mit dem Vorhergehenden auf das Engste zusammenhängen: Tisikrates' Statuen sollen sogar mit denen des Altmeisters Lysipp verwechselt werden. — Doch die Urtheile sind sicher nicht Xenokratisch.[2]) Xenokrates hat die Kunst durchaus nicht nach allgemeinen Begriffen beurtheilt, die rein geistiger Art sind und sich beliebig auf verschiedenartige Gebiete anwenden lassen.[3]) Ausnahmen würden die Regel nur bestätigen: dazu könnte z. B. *numerosus* gehören, wenn es sicher wäre, dass Varro hier nicht in ein

[1]) Urlichs, Kunstschriftst. 30; Münzer I 521.

[2]) Für Xenokrates hat Münzer I 504 die ganze Stelle in Anspruch genommen. Furtwängler 51 hat richtig bemerkt, dass die Urtheile sich von den Xenokratischen unterscheiden.

[3]) Vgl. oben S. 73 und namentlich Robert 57, der dies zuerst mit aller Schärfe betont und ins rechte Licht gerückt hat.

einziges vieldeutiges Wort eine Wendung von mehr speciellem Charakter zusammengefasst hätte; dass auch das allgemeine *diligentia* im Sinne der Künstler eine sehr prägnante Bedeutung haben kann, zeigt zur Genüge 35, 137: *diligentia quam intellegant soli artifices* (oben S. 74). Aber in jenen Urtheilen über die Schüler Lysipps ist überhaupt nicht die Rede von speciellen Eigenthümlichkeiten der Art, wie sie sonst Xenokrates hervorhebt; sie sind ganz gestellt auf allgemeine Begriffe, und zwar in rhetorischer Fassung: es entsprechen sich *elegantia* und *iucundum, constantia* und *austerum.*[1]) *Elegantia* und *iucundum* wird sich darauf beziehen, dass Lysipp schlankere Proportionen bevorzugte und besonders das *videri* beachtete, d. h. die *venusta species,* wie Vitruv die Eurythmie als letzte Verfeinerung der Symmetrie bezeichnet[2]); zur Erklärung von *constantia* und *austerum* bietet dagegen wenigstens das von Plinius mitgetheilte Xenokratische Urtheil keinen Anhalt, was indess dem ungenügenden Referat darüber zur Last fallen kann. Andrerseits ist es nicht Zufall, dass aus der Schulfolge gerade die beiden Meister Euthykrates und Tisikrates hervorgehoben werden, die als Lehrer des Xenokrates gelten; die diesbezügliche Notiz 34, 83: *Xenocrates Tisicratis discipulus, ut alii Euthycratis, vicit utrosque copia signorum et de sua arte composuit volumina,* gehört also in den Zusammenhang unserer Stelle, denn in dem alphabetischen Katalog, wo Tisikrates und Euthykrates sonst gar nicht vorkommen, ist sie sinnlos untergebracht. Xenokrates wird, was sehr begreiflich sein würde, auf seine Lehrer nur noch hingewiesen haben, ohne sich eigentlich über sie zu äussern, und Antigonos hat dann den Zusatz gemacht. Etwas ausführlicher konnte trotzdem in der Malerei noch die erste Generation nach Alexander berücksichtigt sein.[3])

Der wie ich glaube gesicherte Schluss auf Antigonos als Quelle für das Kapitel von den Schülern Lysipps ist nicht

[1]) Athenion ist *austerior colore* 35, 134, was auf eine Eigenthümlichkeit der Technik deutet.

[2]) Jahrb. X 1895 S. 55, 13. Vgl. auch Vitruv I 3 S. 15: *species grata et elegans.*

[3]) Ueber die Zeit des Athenion (35, 134) Brunn II 295. Auch Antiphilos scheint Xenokrates noch berücksichtigt zu haben, wovon später.

ohne Tragweite. Darnach hat sich Antigonos, der Karystier nämlich, seinem schriftstellerischen Charakter nach mehr in den Grenzen des von der Rhetorik beliebten philosophisch-ästhetischen Urtheils gehalten, wie auch von vornherein zu erwarten (vgl. Robert 53); sei er der Künstler oder nicht: er unterscheidet sich wesentlich von Xenokrates. Es hebt sich nun einerseits das Xenokratische Gut als diesem allein gehörig noch schärfer ab, und ein Gedanke wie der, dass wegen der ungleichmässig breiteren Behandlung der Malerei gegenüber der Plastik jene von Antigonos diese von Xenokrates oder umgekehrt behandelt worden sei, würde sich nun von selbst verbieten, falls nicht schon die obigen Ausführungen dies als ausgeschlossen erwiesen haben sollten: andrerseits aber werden sich Zusätze des Antigonos, wenigstens soweit die Beurtheilung der Kunst in Betracht kommt, leicht erkennen lassen. Ich habe oben den eigenthümlichen einheitlichen Charakter der Xenokratischen Urtheile zu kennzeichnen versucht: sollte sich darin wirklich noch etwas von Antigonos' eigener Hand verbergen, so kann dies nur untergeordneter Art sein. Ausser diesen aber finden sich überhaupt nur noch ganz wenige Urtheile bei Plinius; ich hebe hervor das Urtheil über Timanthes 35, 74 — das kann dem Antigonos gehören, obgleich es sich nicht erweisen lässt; ferner das platt rhetorische Urtheil über Nikophanes (35, 111) — das kann ihm nicht gehören, weil wir in diesem Falle das echt Xenokratische durch Antigonos vermittelte Urtheil über Nikophanes haben, das Plinius auch an anderer Stelle bringt (35, 137). Ich komme auf diese Stellen in anderem Zusammenhang zurück. — Jedenfalls hat sich der Charakter der Xenokratischen Urtheile sehr rein bewahrt, und das Antigonische Gut tritt auffällig zurück. Antigonos hat also die Schrift des Xenokrates nicht eigentlich überarbeitet; er könnte sie herausgegeben und mit Zusätzen versehen haben; dazu rechne ich auch Einschränkungen eines von Xenokrates ausgesprochenen Tadels, die, wie sich zeigen wird, ihm vielleicht gehören. — Robert hält Antigonos für so selbständig, dass er geneigt ist, das Citat *Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere* (35, 68) so zu erklären, als habe Plinius die Werke der Beiden

vor sich gehabt, mit einander verglichen und in einander verarbeitet (S. 64), während er andrerseits in Abrede stellt, dass Varro seine Kenntniss von Xenokrates durch Vermittelung des Antigonos erhalten habe (S. 57). Dies scheint mir besonders bedenklich, weil gerade jenes ausführliche Referat über die Linienführung des Parrhasios, wofür Antigonos und Xenokrates citirt sind, durchaus einheitlich ist, unmittelbar anschliesst an das Xenokratische Urtheil und selbst eine ausgesprochen Xenokratische Färbung hat, so dass gerade hier die Annahme selbstständigen Eingreifens eines zweiten Autors sich verbietet.[1])

Aber Antigonos, so wird man sagen, kann Zusätze anderer Art gemacht haben, bezüglich der Werke der Künstler; er kann den biographischen Theil geliefert haben, was ja dem Verfasser der Philosophen-Biographieen gut stehen würde. Robert und besonders Münzer haben denn auch nach so geartetem Antigonischen Gut überall bei Plinius gesucht; aber bei dem, was sie gefunden zu haben glauben, ist es nicht über schwache Möglichkeiten und offene Fragen hinausgekommen. Es ist auch von vornherein nicht gerade wahrscheinlich, dass Antigonos, der 'durchaus ein realistischer Portraitbildner war', wie von Wilamowitz ihn fasst (151), gerade für die peripatetische Künstleranekdote sollte hervorragendes Interesse gehabt haben. Bei der ausgesprochenen Tendenz der Xenokratischen Urtheile auf die Entwicklung der Kunst selbst stehen ihrer Verarbeitung mit der Künstleranekdote grosse Schwierigkeiten im Wege — ein ganz anderer Geist weht dort und hier; bei Plinius liegen denn auch die verschiedenen Elemente in buntem Wirrwarr neben einander, und so muss man sich zu der Annahme entschliessen, dass Antigonos das Werk des Xenokrates gelegentlich durch 'ganz heterogene' Zuthaten bereichert habe (Münzer I 521). Wahrscheinlich geschieht damit dem geistreichen Literaten Unrecht.

[1]) Im Uebrigen unternehme ich es nicht, Roberts Auffassung von Antigonos auch nur im Umriss wiederzugeben, weil ich fürchte, seinen Gedanken nicht gerecht zu werden. — Die Urtheile Quintilians, worauf Robert sich stützt, werde ich später behandeln. Ueber den von Robert vorausgesetzten Pergamenischen Kanon der Künstler vgl. Fränkel, Jahrb. 1891 VI 55 ff.

Statt weiter die Möglichkeit zu erörtern, ob dem Werke des Antigonos und Xenokrates noch viel mehr verdankt wird als das, was ich oben zusammengestellt habe, scheint es mir gerathen, zunächst den Mittelsmann Varro in's Auge zu fassen. Eine Untersuchung darüber, in welcher Art sich Varro die Gelehrsamkeit des Antigonos und Xenokrates zu eigen gemacht, in welcher Form und in welchem Zusammenhange er sie vorgetragen hat, könnte ergeben, dass der von Varro gewählte Rahmen der Darstellung absichtlich knapp war. Dann würde die eben aufgeworfene Frage unberechtigt sein. Es handelt sich ja für uns gar nicht darum, was in der Schrift des Antigonos und Xenokrates alles gestanden haben kann, sondern was Varro, der Vermittler, daraus entlehnt.

3.

Ritschl sagt, dass der Schriftenkatalog Varros einen auch die bildende Kunst umfassenden Titel sehr vermissen lasse.[1]) Hat Varro etwa eine Specialschrift über bildende Kunst verfasst? Er stände damit wohl allein unter seinen Stammesgenossen. Aber auch, dass der Titel dieser Schrift sich ganz verloren haben sollte, ist unwahrscheinlich: wegen ihrer starken Benutzung durch Plinius wird man sie nicht gerade für entlegen halten. — Eins muss zunächst im Auge behalten werden: es handelt sich um eine zusammenhängende Darstellung der Entwicklung vor Allem der griechischen Kunst. Desshalb sind nicht nur die Imagines von vornherein ausgeschlossen, sondern auch andere Schriften wie *de vita populi Romani* und die *antiquitates rerum humanarum et divinarum*, denn auch diese waren eine Römische Alterthumskunde oder 'lateinische Realphilologie'.[2]) Gelegentliche Citate über Künstler haben sich aus diesen Schriften so gut erhalten wie aus *de lingua Latina* und *de re rustica*.

Weiter kommt in Betracht der Charakter der Varronischen Urtheile: sie lassen Systematik und Doktrin erkennen; dadurch zeigt sich auch Plinius' eigene Darstellung sonst beeinflusst. Die verschiedenen Zweige der bildenden Kunst sind behandelt

[1]) Rh. Mus. VI 520; *Opusc.* III 459.
[2]) Mommsen, Röm. Gesch. III ^{5} 608.

als *artes*, als Wissenschaften *(scientiae*[1]*)* und Doktrinen *(doctrinae*[2]*)*, denn die *ars* bezieht sich auf Dinge, die gewusst werden.[3]) In gleichem Sinne ist für Varro z. B. die Grammatik eine *scientia.*[4]) Nur mit Hülfe der *ratio* ist es möglich, einen Wissenszweig methodisch zu gliedern[5]), und entsprechend ist auch die Beurtheilung der Kunst gestellt auf *ratio* und *ratiocinatio.* Vitruv scheidet bei den einzelnen Disciplinen, wozu er auch die bildende Kunst rechnet, von der praktischen Ausführung selbst *(operis effectus)*, welche nur wenigen Geübten zukomme, die verstandesmässige Erkenntniss, die allen Gebildeten gemeinsam sei *(alterum commune cum omnibus doctis, id est ratiocinatio* I 1 S. 9); er redet von *ratio plasticae.* Für die Entwicklung der Disciplinen aber bemerkt Quintilian (X 2, 1), schwerlich ohne Anlehnung an Varro, dass dabei zweierlei zu beachten sei, die *inventio* und *imitatio:* jene sei das Erste, der diese naturgemäss folge, weil was man an andern billige auch selbst machen wolle. So z. B. ahmen die Musiker die Stimme der Lehrer nach, die Maler die Werke der früheren *(pictores opera priorum)* u. A. Aber die Nachahmung allein genügt nicht; wenn Niemand mehr als seine Vorgänger leistete, so wäre die Dichtkunst nicht über *Livius Andronicus*, die Geschichtschreibung nicht über die *annales pontificum*, die Malerei nicht über das erste Stadium der Linearkunst hinausgekommen: *non esset pictura, nisi quae lineas modo extremas umbrae, quam corpora in sole fecissent, circumscriberet.* Mit der gleichen Erfindung lässt Plinius die Malerei beginnen (35, 15 *umbra hominis liniis circumducta)*, und nach seiner Vorstellung vollzieht sich der stufenweise Fortschritt der Kunst bis zur Höhe ebenfalls auf Grund der *inventio* und *imitatio;* so bildet z. B.

[1]) 34, 46, 56; 35, 153; 36, 11; 35, 135: *in utraque scientia*, nämlich Malerei und Philosophie (oben S. 28, 2); 7, 123: *variarum artium scientia innumerabiles enituere*, wo auch Maler und Bildhauer genannt werden.

[2]) 35, 79 *Apelles: voluminibus etiam editis quae doctrinam eam continent.*

[3]) Cicero, *de orat.* II 7, 30: *ars enim earum rerum est, quae sciuntur;* vgl. I 23, 108; II 8, 32; Schneidewin, Antike Humanität 311.

[4]) Mar. Victorinus (Keil VI 4): *ut Varroni placet ars grammatica scientia est eorum e. q. s.*

[5]) Cicero, *de orat.* I 41, 188; Brut. 41, 152; Quint. II 17, 41.

Kimon die *inventa* des Eumaros weiter und erfindet selbst *catagrapha* u. A. (35, 56: *quique inventa eius excoluerit Cimonem Cleonaeum; hic catagrapha invenit e. q. s.)*, und an den oben behandelten Stellen heisst es von Apelles 35, 97: *inventa eius et ceteris profuere in arte; unum imitari nemo potuit, quod e. q. s.*, und gleicher Weise von Pausias 35, 126: *eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo.*[1])

Auf dem Boden der rationalistischen Auffassung der Kunst in der Sikyonischen Schule hat Varro weiter gebaut. Von seiner methodischen Darstellung z. B. über Symmetrie (vgl. *non habet Latinum nomen symmetria* 34, 65) mag Plinius manches, was ihm überflüssig schien oder was er nicht verstand, unterdrückt haben; aber Systematik scheint mir unverkennbar: zur Voraussetzung hat sie die Anschauung, dass die bildende Kunst im Range einer Disciplin stand. Das lässt an die Schrift von den Disciplinen *(disciplinarum libri novem)* als Quelle denken. Otto Jahn hat diesen Gedanken verworfen, Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1850 S. 135: 'So nahe die Annahme liegt, dass Varro in den Büchern *de disciplinis* auch über die bildenden Künste gehandelt haben möge, so ist nach dem, was durch Ritschls Untersuchung jetzt vorliegt, eine solche Vermuthung kaum gestattet. Der einzige Ausweg wäre, wenn man muthmassen wollte, das von Vitruv erwähnte Buch *de architectura* habe sich nicht allein mit der Architektur, sondern auch mit der Plastik und Malerei beschäftigt. Dafür liesse sich vielleicht die enge Verbindung anführen, in welche diese Künste zur Architektur treten, dagegen ein anderer, wie mir scheint nicht unerheblicher Grund, dass die bildenden Künste nie als Beschäftigung des Römers angesehen wurden, und daher, wenn auch eine gewisse Bekanntschaft mit ihnen einem gebildeten Manne wohl anstand, nicht in den Kreis der *disciplinae* gezogen werden konnten, auf denen die Bildung des römischen Bürgers beruhte. Denn der Zweck dieser Schrift war ja nicht Mittheilung nur histo-

[1]) Quintilian betont in seiner Geschichte der Theorie der Rhetorik (III 1, 7 ff.) ebenfalls wiederholt die *inventio* und *imitatio;* an die Pausias-Stelle erinnert: *fecit deinde velut propriam Hermagoras viam, quam plurimi sunt secuti.*

rischer Kenntnisse, sondern Behandlung der *disciplinae* selbst zur Erlernung und Ausbildung derselben; die *architectura* und *medicina* fanden daher ihrer praktischen Bedeutung wegen einen Platz, welcher der bildenden Kunst nicht zukam, wie sie auch Seneca (*epp.* 88, 15) ausdrücklich ausschliesst.' — Diesen gewichtigen Bedenken gegenüber ist eine weitere Vertiefung in den Gegenstand geboten. Ich wende mich daher zunächst gegen die Behauptung, dass die bildende Kunst nicht in den Kreis der Disciplinen gezogen werden konnte.

Gellius spricht 13, 17 über die Bedeutung von *humanitas*, dass das nicht dasselbe sei wie *φιλανθρωπία*: *sed humanitatem appellaverunt id propemodum, quod Graeci παιδείαν vocant, nos eruditionem institutionemque in bonas artes dicimus. quas qui sinceriter percupiunt adpetuntque, hi sunt vel maxime humanissimi. huius enim scientiae cura et disciplina ex universis animantibus uni homini datast idcircoque humanitas appellata est. sic igitur eo verbo veteres usos et cumprimis M. Varronem Marcumque Tullium, omnes ferme libri declarant. quamobrem satis habui unum interim exemplum promere. itaque verba posui Varronis e libro rerum humanarum primo, cuius principium hoc est: Praxiteles, qui propter artificium egregium nemini est paulum modo humaniori ignotus. humaniori inquit; non vulgo dicitur, facili et tractabili et benivolo, tametsi rudis literarum sit, hoc enim cum sententia nequaquam convenit, sed eruditiori doctiorique, qui Praxitelem, quid fuerit, et ex libris et ex historia cognoverit.* — Man braucht nur diesem Ausspruch Varros den alten Cato, den Erzeiferer gegen hellenische Bildung gegenüberzustellen, um den ganzen Umschwung zu empfinden, der sich vom zweiten bis zum ersten Jahrhundert im römischen Geistesleben vollzogen hat. Catos Lehren an seinen Sohn gingen kaum über den praktischen Hausbedarf hinaus. Jetzt soll, wer auch nur halbwegs gebildet sein will, sogar von griechischer Plastik wissen, die Plinius einmal geradezu als *humanissima ars* bezeichnet (34, 89). — In gleichem Sinne Cicero: Verres, der Kunstverständniss haben will, ist ein Mensch *sine ulla bona arte, sine humanitate;* Scipio, der wahrhaft Kunstverständige dagegen *homo doctissimus et humanissimus* (*in Verr.* IV 44, 98). Und doch erhebt das Verres über die

Räuber des zweiten Jahrhunderts, dass ihn nicht nur Luxus und Prachtliebe zum Raube verführte. Sammler im eigentlichen Sinne wollen immer auch Kenner sein; andere Sammler des ersten Jahrhunderts wie Hortensius, Cicero, Varro waren nicht nur Amateurs, sondern bis zu einem gewissen Grade auch wohl Kenner.[1]) — Der Umschwung zu Gunsten der griechischen Kunst bereitet sich allmählich vor; die Copie beginnt ihre Macht bis in entlegene Winkel zu entfalten; die Rhetorik nimmt in ihr Repertoire das Beispiel aus der bildenden Kunst auf. Schon Aemilius Paulus gab offen seiner Bewunderung für griechische Plastik Ausdruck, und zu Lehrern seiner Söhne soll er sogar Maler und Bildhauer bestellt haben (Plutarch, *Aem. Paul.* 6); damals verstummte auch in Rom der officielle Widerspruch gegen den Kunstraub siegreicher Feldherren.[2]) Den Sammlern des ersten Jahrhunderts war der Boden eben. — Wenn Varro, der gerne seinem Volke den Sittenspiegel vorhielt, in seiner Schrift über die menschlichen Dinge an vornehmer Stelle die Kenntniss der griechischen Plastik als selbstverständlich für jeden Gebildeten voraussetzt, so zeigt dies, dass sie endgültig zum Range einer humanen Kunst erhoben war; eben dies ist nothwendige Voraussetzung auch für die wahrscheinlich in hohem Alter verfasste Schrift Varros von den humanen Künsten, und gerade darin wird Varro der modernen Bildung nachdrücklich das Wort geredet haben. Es war die Zeit, da Caesar sämmtlichen Lehrern der humanen Wissenschaften das Bürgerrecht verlieh; und zu einem der Hüter in diesem 'neuen Staat der Humanität' war auch Varro ausersehen, den Caesar zum Vorsteher ernannt hatte für die von ihm beschlossene Gründung einer öffentlichen griechischen und lateinischen Bibliothek.[3])

Humane Bildung, *eruditio* und *institutio in bonas artes*, bezeichneten die Griechen wie Gellius sagt, als *παιδεία* — er hätte vielleicht genauer gesagt als *ἐγκύκλιος παιδεία*. Eben

---

[1]) Bertrand, *Études sur la peinture* 250ff.

[2]) L. Urlichs, Griech. Statuen im Republik. Rom; XIII Wagn. Progr. Würzburg 1880 S. 5.

[3]) Mommsen, Röm. Gesch. III[3] 562.

diesen Kreis behandelte Varro in der Schrift von den Disciplinen. Ueber Zahl und Art der zu diesem Kreise gehörenden Wissenschaften herrscht bei den Griechen keineswegs Uebereinstimmung.[1]) Das Zeichnen nennt Aristoteles, wenn auch nicht als allgemein recipirt, unter den Gegenständen der διαγωγὴ τῶν ἐλευθέρων und den ἐλευθερίαι ἐπιστῆμαι[2]); nach Einigen gehört auch die Malerei dazu.[3]) Plinius berichtet nach Varro-Xenokrates, wie ich oben ausgeführt habe (S. 81), dass durch Pamphilos' Einfluss der Zeichenunterricht zuerst in Sikyon, dann in ganz Griechenland eingeführt worden sei, und dass damit diese Kunst, d. h. Zeichnen und Malerei, in den ersten Rang der freien Künste erhoben wurde *(recipereturque ars ea in primum gradum liberalium)*. Mit Interesse scheint Varro bei dem Gegenstande verweilt zu haben, denn Plinius fährt fort 35, 77: *semper quidem honos ei fuit ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur; ideo neque in hac neque in toreutice ullius qui servierit opera celebrantur.* Nicht nur der freien, sondern auch der vornehmen Leute *(honesti)* ist gedacht, was zeigt, dass hier ein bestimmter Standpunkt einer noch immer nicht beseitigten vulgären Anschauung gegenüber geltend gemacht wird, und darauf deutet auch der Zusatz über die Plastik: kurz, Varro tritt hier ein für die griechische humane Bildung. Es ist derselbe Standpunkt, den Plinius 35, 19, wo wieder Varro Quelle ist[4]), vertritt: *apud Romanos quoque honos mature huic arti contigit, siquidem cognomina ex ea Pictorum traxerunt Fabii clarissimae gentis, princepsque eius cognominis ipse aedem Salutis pinxit anno urbis conditae CCCCL. — proxime celebrata est in foro boario aede Herculis Pacuvi poetae pictura. Enni sorore genitus hic fuit, clarioremque artem eam Romae fecit gloria scaenae.*

[1]) Pollux IV 16; Schol. Dionys. Trax bei Bekk., *Anec. Gr.* II 655, 6; Tzetzes, *Chil.* XI 377, 525 ff. Von Galen wird später die Rede sein.

[2]) Pol. VIII 3, 1338 A 22; c. 2, 1337 B 15. Die Erörterungen über die Nützlichkeit des Zeichnens mögen zeigen, dass das Thema damals viel besprochen wurde.

[3]) Malerei zur ἐγκύκλιος παιδεία gerechnet von Menekles und Andron bei Athen. 184 b. ζωγράφος und ζωγραφία im Unterricht Teles bei Stobaeos, *Flor.* 98, 72; vgl. Friedländer Sittengesch. III 209.

[4]) Das hat Münzer erwiesen II 148, 231, 268.

Die Sätze besagen: die Malerei hat in Rom früh in Ehren gestanden und ist auch von Vornehmen gepflegt worden; sogar von ehrwürdigen Namen der Dichtkunst fällt ein Strahl des Ruhmesglanzes auf sie.[1]) Gerade umgekehrt Cicero: wenn es für einen vornehmen Mann wie den Fabier als ehrenvoll gegolten hätte zu malen, so würde es in Rom auch Künstler wie Polyklet und Parrhasios gegeben haben, denn *honos alit artes.*[2])

Alle Wissenschaften jenes Kreises verbindet ein Gemeinsames *(omnem doctrinam harum ingenuarum et humanarum artium uno quodam societatis vinculo contineri.*[3]) Nur die Gesammtheit der humanen Künste gewährleistet die feine Bildung, die in diesem Sinne von dem Redner gefordert wird.[4]) Die bildende Kunst steht dabei nicht zurück, wie das ständige ihr entlehnte Beispiel zeigt. Dem Griechen hat jene Universalität gewiss ferner gelegen. Es heisst zwar von Pamphilos 35, 76: *primus in pictura omnibus litteris eruditus,* aber es folgt: *praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse;* und es ist etwas Anderes, wenn der griechische Baumeister Pytheos nach Vitruv (I 1 S. 8) praktische Universalität in allen Künsten und Wissenschaften *(omnibus artibus et doctrinis)* von dem Architekten fordert. Aber beachtenswerth ist Vitruvs eigener Standpunkt in der Polemik gegen diese Forderung: man müsse sich theoretisch von Jugend auf mit den einzelnen Wissenszweigen befassen; das sei auch nicht so schwer, weil alle Disciplinen ein Gemeinsames verbände *(omnes disciplinas inter se coniunctionem rerum et communicationem habere),* und die enkyklische Disciplin wie ein Körper mit

[1]) Plinius fährt dort nach eigenem Ermessen höchst abgeschmackt fort: *postea non est spectata (sc. pictura) honestis manibus nisi forte e. q. s.,* wo er Beispiele seiner eigenen Zeit anführt.

[2]) *Tuscul.* I 2, 4; vgl. auch *Offic.* I 42, 151: *quibus autem artibus aut prudentia maior inest aut non mediocris utilitas quaeritur, ut medicina, ut architectura, ut doctrina rerum honestarum, eae sunt iis quorum ordini conveniunt honestae.*

[3]) Cicero, *de orat.* III 6, 21, wo es weiter heisst: *ubi enim perspecta vis est rationis eius, qua causae rerum atque exitus cognoscuntur, mirus quidam omnium quasi consensus doctrinarum concentusque reperitur.*

[4]) Cicero, *de oratore* I 16, 72; vgl. Quintilian XII 11, 21.

vielen Gliedern sei: *encyclios enim disciplina ut corpus unum ex his membris est composita.* Pytheos irre nur darin, dass er fachwissenschaftliche Bildung und das Vermögen der praktischen Ausführung nicht gehörig scheide von dem allen Gebildeten gemeinsamen theoretischen Studium *(alterum commune cum omnibus doctis, id est ratiocinatio,* oben S. 87): *non enim debet nec potest esse architectus grammaticus uti fuit Aristarchus, sed non agrammatos, nec musicus ut Aristoxenus, sed non amusos, nec pictor ut Apelles, sed graphidos non inperitus, nec plastes quemadmodum Myron seu Polyclitus, sed rationis plasticae non ignarus, nec denuo medicus ut Hippocrates, sed non aniatrologetos, nec in ceteris doctrinis singulariter excellens, sed in his non inperitus.* Die bildende Kunst theilt also Vitruv ohne Besinnen dem Kreise der Disciplinen zu, was Varros Standpunkt in dieser Frage kennzeichnet; Varros Buch über die Architektur aus der Schrift von den Disciplinen citirt Vitruv VII Praef. (S. 160). Aber auch der Gedanke, dass es bei den Disciplinen nicht ankomme auf die für die Praxis erforderliche fachwissenschaftliche Bildung, wird Varronisch sein; denn in gleichem Sinne beurtheilt Quintilian die theoretische Beschäftigung mit den Künsten, deren Zweck nicht Vorbildung für praktische Ausübung sein solle (I 12, 14). Auf wissenschaftliche Behandlung weist auch der Titel *disciplinae,* wobei Erörterung der geschichtlichen Entwicklung eingeschlossen ist. Darum erklärt Gellius, wo er den Ausspruch des Praxiteles anführt, *humaniori* durch *eruditiori doctiorique, qui Praxitelem, quid fuerit, et ex libris et ex historia cognoverit,* d. h. mit Hülfe von Theorie und Geschichte soll er sich unterrichten, und eben diese Art von Erkenntniss wollte Varro vermuthlich anbahnen. Von Theorie und geschichtlicher Entwicklung handeln auch erhaltene Fragmente der Disciplinen.

Plinius neigt in seinen philosophischen und religiösen Anschauungen zur Stoa; Seneca war nicht ohne Einfluss auf ihn. Man merkt es daher den kunstgeschichtlichen Partieen auch an, dass der Verfasser nicht mit dem Herzen bei der Sache ist. Hohe Preise, technische Merkwürdigkeiten und ausserordentliche Erfolge *(successus, audacia* 34, 37): dergleichen hebt er hervor, wenn er nicht geradezu den steigenden Kunst-

enthusiasmus zu ernüchtern sich bemüht durch den Hinweis auf die gute alte Zeit. Damals gab es noch keine Bronzen oder Marmorstatuen auswärtiger Künstler in den Atrien, sondern nur Wachsmasken (35, 6); mit alten Bildern füllt man jetzt die Pinakotheken an (35, 4). Unerhört ist jetzt die Einfuhr und Verschwendung fremden Marmors: mit Klagen darüber glaubt Plinius passend den Abschnitt über die Marmorplastik einzuführen (36, 1 ff.). Nirgends ein warmes Wort — denn das Lob des Phidias war allzu billig — geschweige denn ein verständiges Urtheil aus seinem eigenen Munde. Nur für die Portraitkunst erwärmt er sich bezeichnender Weise (35, 10), und für die uralten Bilder in Ardea *(quibus equidem nullas aeque miror* 35, 17), wohl weil sie national waren, wie der kolossale tuskanische Apollo in der Bibliothek des Augustus-Tempels *(dubium aere mirabiliorem an pulchritudine* 34, 43.[1]) — Was kann einen solchen Mann bewogen haben über bildende Kunst zu schreiben, ausser der ausgesprochene Vorsatz alle *humaniora* der enkyklischen Bildung zu berühren? Praef. 14: *iam omnia attingenda quae Graeci τῆς ἐγκυκλοπαιδείας vocant.* Eben diesen Kreis von Disciplinen streift er flüchtig z. B. auch 7, 123: *variarum artium scientia innumerabiles enituere,* wo Beispiele folgen aus Astrologie, Grammatik, Medicin, Geometrie (Mechanik), Architektur — und endlich Malerei und Plastik, die Letzteren zum Theil aus Varro.[2]) — Plinius hat in andern Theilen seiner Naturgeschichte Varros Werk von den Disciplinen wiederholt benutzt[3]). Varro scheint es im hohen Alter verfasst zu haben (Plin. 29, 65): auf eine immerhin späte Schrift Varros führt die oben behandelte Bemerkung über den Stier des Pausias in der Porticus des Pompeius (35, 126), die erst 55 erbaut wurde (vgl. auch 35, 114; 36, 41).

Die bildende Kunst gehörte also in Rom zur Zeit als Plinius schrieb, dem Kreise der Disciplinen an; die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass Varro sie in seiner Schrift von den Disciplinen behandelt und dass Plinius diese Darstellung benutzt

[1]) Vgl. Furtwängler 10.

[2]) Münzer I 541 ff.

[3]) Ritschl, *Ind. Schol. Bonn.* 1845, *Opusc.* III 352 ff.

hat. Die Tendenz derselben ging nicht auf das Praktische. — Der Gebildete befasst sich mit bildender Kunst so gut wie mit andern Künsten, wie z. B. ausdrücklich von Hadrian bemerkt wird: er habe sich nicht allein Athens Sprache angeeignet, sondern auch in den übrigen Disciplinen *(ceteris disciplinis)*, unter andern in Plastik und Malerei hervorgethan[1]); der Dilettantismus mit Pinsel und Modellirstab in den höchsten Gesellschaftskreisen[2]) spricht auch für das Schwinden des Vorurtheils gegen die Beschäftigung mit der Kunst, das Jahn weiter erwähnt. — Seneca endlich führt in seinem von den freien Künsten handelnden Briefe gerade die bildende Kunst mit nachdrücklichem Protest an *Epist. Mor.* 88, 18: *non enim adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios aut marmorarios aut ceteros luxuriae ministros.* Das wird, wie mir scheint, erst dann recht verständlich, wenn er eine immer mehr sich verbreitende Anschauung seiner eigenen Landsleute bekämpft; nichts lässt darauf schliessen, dass sich seine Worte ausschliesslich oder überhaupt gegen griechische Auffassung richten; die im Folgenden nach Posidonios gegebene Eintheilung der Künste führt auf die Frage nach dem Verhältniss der freien Künste zur Philosophie, ohne dass dabei der bildenden Kunst gedacht wird.

Nach Ritschls grundlegenden Untersuchungen über Varros Disciplinen[3]) sehe ich keine andere Möglichkeit, als dass die bildende Kunst, wie Jahn vermuthet, der im letzten Buche behandelten Architektur als Nebenfach angehängt worden sei, haben doch auch Metrik, Optik, Gromatik, Geographie unter andern Hauptfächern Platz gefunden. Vitruv behauptet I 1 S. 2: *architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus*

---

[1]) Aurel. Vict., *Epit. de Caes.* 14, 2: *Atheniensium studia moresque hausit, potitus non sermone tantum sed et ceteris disciplinis, canendi, psallendi medendique scientia, musicus, geometra, pictor fictorque ex aere vel marmore proxime Polycletos et Euphranoras.*

[2]) Friedländer, Sittengesch. III 209; S. Q. 2308 ff.

[3]) *Index Schol. Bonnens.* 1845, *Opusc.* III 352 ff. Die Reihenfolge ist darnach: 1. Grammatik, 2. Dialektik, 3. Rhetorik, 4. Geometrie, 5. Arithmetik, 6. Astrologie, 7. Musik, 8. Medicin, 9. Architektur.

perficiuntur opera. Das ist eine vom Standpunkt des Architekten aus begreifliche Uebertreibung; aber die Wahrheit wird sein, dass andere Künste, soweit sie werkthätig waren, thatsächlich dem Range der Architektur unterstellt waren. Vitruv behandelt daher auch technische Fragen, welche die bildende Kunst ebenfalls angehen: VII 7 ff. (S. 176 ff.) spricht er ganz ausführlich über Farben, unmittelbar vorher über den zum Verputzen verwendbaren Marmor. Architektur und bildender Kunst sind vor Allem die Principien der Symmetrie gemein, die Vitruv mehr methodisch erörtert als Plinius. Auf Architektur nimmt dieser wiederholt Bezug (34, 13; 35, 152; 35, 124), und der Gedanke, dass Plastik und Malerei der Architektur gegenüber mehr im Range schmückender und dienender Kunst standen[1]) mag dem Römer vertrauter gewesen sein, als uns. Wo Plinius von der Ausbreitung der Sitte der Ehrenstatuen spricht, hebt er zunächst hervor, dass die Statuen ein Schmuck der öffentlichen Plätze wurden (34, 17). Ciceros Kunstkauf dient fast ausschliesslich dem Zwecke architektonischen Schmucks.[2]) Uebrigens erscheinen Architektur und bildende Kunst auch unter den *artes minores.*[3])

Die stufenweise Entwicklung der Disciplin auf Grund neuer Erfindungen, wie sie bei Plinius in den Varronisch-Xenokratischen Abschnitten hervortritt, war ausführlich von Varro z. B. auch bei der Mathematik erörtert: zuerst werden von umherschweifenden und streitenden Völkerschaften Landesgrenzen zum Zweck des Friedens bestimmt; dann wird das Jahr

---

[1]) Pollux VII 126: *καὶ μὴν καὶ γραφικὴ τέχνη μία τῶν ἐν κόσμῳ τεχνῶν.*

[2]) Vgl. Schneidewin, Ant. Humanität 411.

[3]) Quint. II 21, 8; Cicero, *Brutus* 18, 70. — Galen *προτρεπτ. ἐπὶ τέχναις* c. 14 unterscheidet von den banausischen Künsten andere als *λογικαί* und *σεμναί*, nämlich Medicin, Rhetorik, Musik, Geometrie, Arithmetik, Rechenkunst, Astronomie, Grammatik, Jurisprudenz: *πρόσθες δ' εἰ βούλει ταύταις πλαστικήν τε καὶ γραφικήν.* — C. 7 führt er mehrere Chöre *(χοροί)* der Künste auf; in dem ersten befinden sich Geometriker, Arithmetiker, Philosophen, Aerzte, Astronomen, Grammatiker: *τούτων δ' ἐφεξῆς ὁ δεύτερος χορὸς ζωγράφοι πλάσται γραμματισταί τε καὶ τέκτονές τε καὶ ἀρχιτέκτονες καὶ λιθογλύφοι καὶ μετ' αὐτοὺς δ' ἡ τρίτη τάξις αἱ λοιπαὶ τέχναι πᾶσαι.*

getheilt und gemessen nach Monaten: *verum postquam ista reperta sunt, provocati studiosi ad illa invisibilia cognoscenda coeperunt quaerere, quanto spatio a terra luna, a luna sol ipse distaret, et usque ad verticem coeli quanta se mensura distenderet: quod peritissimos geometras assecutos esse commemorat. tunc et dimensionem orbis terrae probabili refert ratione collectam: ideoque factum est ut disciplina ipsa geometriae nomen acciperet, quod per saecula longa custodit.*[1]) Was hier am Schluss über das Wort Geometrie bemerkt wird, erinnert an eine Notiz in Plinius' Geschichte der Thonbildnerei, nachdem die Erfindungen des Butades aufgezählt sind 35, 152: *propter hunc plastae appellati,* nämlich von *πλάσσειν*, was bei Isidor, der Plinius ausschreibt, richtig hinzugesetzt ist (*Orig.* XIX 15).

Ueber den Ursprung der Künste äussert sich Varro so: *scire autem debemus, sicut Varro dicit, utilitatis alicuius causa omnium artium exstitisse principia*[2]), wie denn auch die ältere Geometrie nützlich ist nach Varro *(pacis utilia praestitisse).* In der Bronzekunst verzeichnet Plinius als das Aelteste, wobei die Kunst zu Ansehen kam, Gegenstände, welche dem praktischen Bedürfniss dienten, wie Füsse von Triclinia, Candelaber[3]), Tempelthüren und Schwellen (34, 9, 11, 13), und zwar thut er dies mit Bewusstsein 34, 9: *tricliniorum pedibus fulcrisque ibi (sc.* auf Delos*) prima aeris nobilitas; pervenit deinde et ad deum simulacra effigiemque hominum et aliorum animalium.* Dann wird der Gedanke wieder aufgenommen § 15: *transiit deinde ars vulgo ubique ad effigies deorum. — transiit et a diis ad hominum statuas atque imagines multis modis. — effigies hominum non solebant exprimi nisi aliqua inlustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria maximeque Olympiae, ubi omnium qui vicissent statuas dicari mos erat, eorum vero qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas*

[1]) Cassiodor und Pseudo-Boethius; Text nach Ritschl 40.

[2]) Cassiodor II p. 558 b Gurott, Ritschl 5; vgl. Posidonios bei Seneca, *Ep. Mor.* 90.

[3]) § 14 wird ein Armleuchter im Palatinischen Apollo-Tempel erwähnt, wahrscheinlich nach Varro; 'die Bauzeit dieses Heiligthums fällt ungefähr mit dem letzten Jahrzehnt von Varros Leben zusammen' (Münzer II 287), was wieder auf eine späte Schrift Varros führt.

iconicas vocant. Es folgt das von Plinius selbst eingeschaltete Beispiel der Tyrannenmörder-Statuen, worauf er fortfährt: *excepta deinde res est a toto orbe terrarum humanissima ambitione, et in omnium municipiorum foris statuae ornamentum esse coepere prorogarique memoria hominum et honores legendi aevo basibus inscribi, ne in sepulcris tantum legerentur. mox forum et in domibus privatis factum atque in atris honos clientium instituit sic colere patronos.* — Systematik ist hier unverkennbar: die Kunst dient zunächst dem praktischen Bedürfniss des Lebens, dann dem Kultus; auch die ältesten Bilder von Menschen stehen noch mit dem Kultus in Zusammenhang (Olympia). Erst darnach werden Statuen solchen Männern errichtet, die sich um den Staat verdient gemacht haben, und endlich Privaten. — Es ist klar, dass diese Gesichtspunkte der Plastik im Allgemeinen gelten, nicht speciell der Bronzekunst; auch der Hinweis auf Olympia zeigt dies. Die Anwendung des allgemeinen Gedankens auf die Bronzekunst würde sich begreifen, wenn Varro nur diese behandelte; thatsächlich findet sich in Plinius' Abschnitt von der Marmorplastik Varronisches so gut wie gar nicht, wovon später.[1]) Auf Varro aber führt dort der

[1]) Münzer meint I 501: 'Der Fortschritt der künstlerischen Technik von der Herstellung einfacher Geräthschaften bis zur Lösung der höchsten Aufgaben wird in derselben Weise aufgezeigt, wie die Entwicklung der Kunst der Blüthezeit'. Münzer ist geneigt, dies auf Xenokrates zurückzuführen, denn er findet die Theorie, 'in welcher Weise die Kunst den Kreis ihrer Stoffe allmählich erweiterte', bei den grossen Künstlern in der Aufzählung ihrer Werke wieder: von Phidias werden nur Götterbilder, von Polyklet Athletenstatuen erwähnt, bei Myron tritt die Thierwelt in den Kreis der Darstellung, bei Pythagoras tragen die Siegerstatuen Individualnamen u. s. w. — Die Einwände gegen diese Auffassung liegen auf der Hand. Thier- und Menschenbild als spätere Aufgabe der Kunst ist darum doch nicht auch das Höhere gegenüber dem früheren Götterbild. Plinius deutet auch mit keinem Worte an, dass z. B. Polyklets Athletenstatuen gegenüber Phidias' Götterbildern ein Fortschritt seien, insofern sich damit der Kreis der gegenständlichen Darstellung erweiterte. Uebrigens berichtet ja Plinius gerade nach Xenokrates, dass der alte Telephanes schon einen Pentathlon-Sieger mit dem Individualnamen Spintharos dargestellt habe, und sonst sind die Angaben der Werke aus verschiedenen Quellen zusammengestoppelt, wovon später. Auch war Pythagoras nach Xenokrates vermuthlich älter als Myron und Polyklet.

Gedanke, dass Gebrauchsgegenstände das Aelteste seien [1]): ihm begegnen wir auch im Folgenden.

Es kommt an auf die Wiederkehr von Gedanken an Stellen, die Varronisch sind, oder in unmittelbarer Nachbarschaft solcher sich finden. — Griechenland ist tonangebend; ein edler Wettstreit *(humanissima ambitio)* entspann sich um die Verbreitung der dort angeregten Fortschritte (34, 17). Diesen Gedanken lässt weiter erkennen § 19: *equestres utique statuae Romanam celebrationem habent orto sine dubio a Graecis exemplo, sed illi celetas tantum dicabant in sacris victores, postea vero et qui bigis vel quadrigis vicissent.*[2]) Die Stelle schliesst an Varronisches unmittelbar an (Münzer II 288). Ferner § 27: *primus tamen honos coepit a Graecis, nullique arbitror plures statuas dicatas quam Phalereo Demetrio Athenis, siquidem CCCLX statuere nondum anno hunc numerum dierum excedente, quas mox lacerarere.* Dass Demetrios soviel Statuen erhielt, wie das Jahr Tage habe, wird aus Varros *Imagines* überliefert.[3]) Unzweifelhaft ist Varro auch desshalb Quelle, weil sonst andere Zahlen der Statuen angegeben werden.[4])

Griechenland ist zwar tonangebend, aber auch auf italischem Boden und besonders in Rom ist die Kunst früh gepflegt worden und zu Ansehen gekommen. Diesem Gedanken begegnen wir wiederum an Varronischen Stellen, zunächst bezüglich der

---

Ueberhaupt entsprechen philosophische Gedanken wie der von Plinius entwickelte über die Anfänge der Kunst durchaus nicht der Denkweise des Künstlers Xenokrates.

[1]) Auch bei der Thonplastik waren solche Gegenstände erwähnt 35, 151: *typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit.* Vasen, Behälter für Wein und dergleichen erwähnt Plinius erst am Schluss dieses Abschnittes, wo Varro für die italische Plastik angeführt war § 158ff. Da findet sich auch die Notiz, dass Numa als siebente Zunft diejenige der Töpfer eingesetzt habe; Mommsen, Röm. Gesch. I[5] 196. — Von ehernen und anderen Gebrauchsgegenständen im alten Rom handeln mehrere Fragmente aus *de vita populi Romani* bei Nonius; Kettner, *Varr. de vita pop. Rom. rel.* 28.

[2]) Nach Paus. V 8, 7 ist das Rennen der Viergespanne in Olympia älter als das Wettreiten; Münzer I 502.

[3]) Nonius p. 528 M.; Baehrens, *fragm. poet. Rom.* 296; Bormann, Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. 1894 S. 234; Münzer II 293.

[4]) Wachsmuth, Stadt Athen I 611, 1; Sellers, *Addenda* 233.

Malerei 35, 19: *apud Romanos quoque honos mature huic arti contigit, siquidem cognomina ex ea Pictorum traxerunt Fabii e. q. s.* oben S. 91. Ich habe schon ebenda aufmerksam gemacht auf die deutlich humanistische Färbung dieser ganzen Stelle, die von Münzer als Varronisch erwiesen ist. Von der Thonplastik sagt Varro 35, 157 (§ 155 *M. Varro tradit*): *praeterea elaboratam hanc artem Italiae et maxime Etruriae, Vulcam Veis accitum cui locaret Tarquinius Priscus Iovis effigiem Capitolio dicandam, fictilem eum fuisse et ideo miniari solitum, fictiles in fastigio templi eius quadrigas, de quibus saepe diximus, ab hoc eodem factum Herculem, qui hodieque materiae nomen in urbe retinet.*[1]) — Ob Varro den gleichen Gedanken auch bei der Bronzeplastik ausgesprochen hat, ist nicht sicher; bei der grösseren Zahl von Bronzemonumenten in Rom mochte er selbsverständlich scheinen: immerhin ist beachtenswerth, dass Plinius ihn auch hier bringt 34, 33: *fuisse autem statuariam artem familiarem Italiae quoque et vetustam indicant e. q. s.;* aber die nun folgenden Beispiele sind nicht Varronisch, weil sie der auf Varro zurückgehenden Nachricht widerstreiten, dass das 486 geweihte Bild der Ceres die älteste Bronzestatue in Rom sei.[2]) — War die bildende Kunst in den Disciplinen der Architektur angehängt, so kann sie nur in knapper Form behandelt gewesen sein: zu jenen allgemeinen Gedanken darf man ausführliche Beispielsammlungen nicht voraussetzen. So begreift sich, dass Plinius selbst zuweilen ganz unpassende Beispiele bringt und sich in Widersprüche verwickelt.[3]) Er ist bei der Bronzeplastik weit über den engen Rahmen der Varronischen Darstellung hinausgegangen, und zieht nicht nur Manches aus anderen Quellen herbei (Münzer II 285 ff.), sondern benutzt hier vermuthlich auch andere Schriften Varros wie *de vita populi Romani.* Auch die breiten Mittheilungen Varros über Künstler seiner eigenen Zeit (35, 155. 156) wird man nicht in den Disciplinen suchen, zumal sie bei Plinius zusammenhanglos eingeschaltet sind.[4])

[1]) Die Stelle commentirt Münzer II 263.

[2]) 34, 15: Münzer II 311, 263.

[3]) Münzer I 501; II 265.

[4]) Münzer II 263. — Das wichtige Beispiel der auf der Seitenwand

Das Beispiel der Statuen des Demetrios wird aus Varros *Imagines* angeführt, und an die Erwähnung des alten von dem vejentischen Künstler gearbeiteten thönernen Juppiter auf dem Capitol (35, 157 vgl. S. 100) knüpft Plinius das Lob der guten alten Zeit, die sich mit einfachem Thon für Götterbilder begnügt habe — ein Lob, das sehr ähnlich auf alte Juppiter-Statuen anwendete Varro im ersten Buch *de vita populi Romani.*[1]) Plinius kannte diese Schrift[2]), und es kann auch eine Reminiscenz an jene Stelle bei ihm vorliegen, zumal der Gedanke seiner eigenen stoischen Denkweise entspricht. Damit ist aber nicht gesagt, dass diese Beispiele nicht auch in den Disciplinen vorgetragen waren, denn Varro hat nachweislich in seinen Schriften sich nicht nur wiederholt, sondern auch dasselbe an verschiedenen Stellen in veränderter Färbung und Tendenz vorgetragen.[3]) Die von den Fabiern handelnde Stelle lässt besonders deutlich den Gedanken erkennen, dass auch in Rom die Kunst früh in Ehren stand, und dass es Theil habe an dem edlen Wettstreit um die Ausbreitung der Künste. In anderm Sinne hatte Cicero dasselbe Beispiel in der Einleitung zu den Tusculanen gebracht (oben S. 92), und er äussert hier über das Verhältniss Roms zu den humanen Künsten überhaupt eine ganz andere Meinung: die Griechen ständen zwar in diesen den Römern voran, aber das sei kein Wunder; die alten Römer hätten sich um dergleichen Dinge im Grunde nie ernsthaft gekümmert, weil sie Anderes zu thun hatten.[4]) Das mag die gewöhnliche Meinung des damaligen Durchschnitts-

---

des Rathhauses angebrachten ältesten historischen Fresken Roms 35, 22 (Mommsen, Röm. Gesch. I[5] 955) stammt aus Varro (Münzer II 202ff.); ob aber auch die Verwendung in dem Sinne: *dignatio autem praecipue Romae increvit ut existimo* ist fraglich. — Den mit dem volltönenden Lemma eingeführten Abschnitt 35, 17: *iam enim absoluta erat pictura etiam in Italia*, hat sich Plinius selbst zusammengestellt; dazu vgl. 35, 115, Mommsen ebenda, Münzer II 399, 1.

[1]) Nonius p. 162 M.; Münzer II 264. Vgl. auch Varro bei Clemens Alex., *Protr.* IV 46 p. 41 Potter.

[2]) Kettner, *Varr. de vita pop. Rom. reliq.* 16.

[3]) Ritschl, Rh. Mus. VI 514; Münzer II 142.

[4]) *Tusc.* I 1, 3: *doctrina Graecia nos et omni litterarum genere superabat, in quo erat facile vincere non repugnantes.*

römers gewesen sein, der entgegentreten musste, wer durch zusammenfassende Behandlung der Disciplinen die Pflege derselben jedem Gebildeten ans Herz legen wollte. Quintilian, bei dem sich mehrfach, wie ich glaube, Gedanken des von ihm bewunderten Varro verbergen, spricht über die Bedeutung der Musik für die Bildung der Griechen, und wirft dabei ein, dass aber auch von den alten Römern die Musik gepflegt worden sei: beim Gastmahl habe man musicirt, und auch die Salier-Gesänge hätten Liedform; das aber führe in die Zeiten Numas, und man könne daraus sehen, wie selbst jenes rauhe und kriegerische Zeitalter die Pflege der Musik sich habe angelegen sein lassen.[1]) Der Einwurf richtet sich gegen Ciceros Auffassung von der Musik in den Tusculanen, als sei sie nur von den Griechen gepflegt; unmittelbar vorher ist Ciceros Ausspruch über Themistokles ebenda citirt.[2]) — So gut Varro in religiösen Fragen die Ehrfurcht vor der Ueberlieferung in den Vordergrund stellt[3]), mag er auch geglaubt haben, die Pflege solcher Disciplinen, deren praktische Bedeutung erst in zweiter Reihe stand, nicht besser empfehlen zu können als durch den Hinweis, dass sie schon im alten Rom in Uebung gewesen seien und Ansehen genossen hätten. Denn es ist einem Römer aus dem Herzen gesprochen, wenn Nepos in der Vorrede sagt: Alles werde nach dem Maasse bemessen, das die Vorfahren für richtig hielten.

Der Kreis der Varronischen Disciplinen geht über das von der gewöhnlichen Schulbildung Geforderte hinaus; die wahre Bildung als *omnium rerum magnarum atque artium scientia* erfordert mehr.[4]) Erst als das engere Bedürfniss der Schule wieder in den Vordergrund tritt, vermindert sich der

[1]) I 10,20: *sed veterum quoque Romanorum epulis fides ac tibias adhibere moris fuit. versus quoque Saliorum habent carmen. quae cum omnia sint a Numa rege instituta, faciunt manifestum, ne illis quidem, qui rudes ac bellicosi videntur, curam musices, quantam illa recipiebat aetas, defuisse* Ueber Numa und das Salier-Lied Varro *de ling. Lat.* VII 3.

[2]) *Cuius cum se imperitum Themistocles confessus esset, ut verbis Ciceronis utar, habitus est indoctior.* Auch die Notiz von der Musik beim Gastmahl steht bei Cicero, der Catos *Origines* dafür citirt.

[3]) Augustin., *de civit. dei* IV 31.

[4]) Cicero, *de orat.* I 6, 19; Quintil. XII 11.

Kreis der *artes* auf sieben, indem Medicin und Architektur ausgeschieden werden, nach dem Vorgang von Martianus Capella. — Der von Varro gepflanzte Baum hat tiefe Wurzeln gehabt; er ist auf dem von Caesar bereiteten Boden des Humanismus gediehen. Die humane Bildung gehört auch nicht einer Klasse und einem Berufe; sie ist sich Selbstzweck. Man hört diesen Gedanken heraus in der oben behandelten Vitruv-Stelle, wo die Frage erörtert wird, in welcher Weise sich der Einzelne mit dem Kreise der Künste zu befassen habe: der Praktiker mit seiner speciellen Forderung wird abgewiesen, denn die Pflege der Künste, insofern sie auf theoretischer Auffassung und Beurtheilung beruht, sei Sache aller Gebildeten. Wenn gerade einzelne Praktiker selbst wie Vitruv und Quintilian [1]) sich mit diesen Gedanken auseinandersetzen, so spricht das vielleicht für die Wirkung von Varros Schrift.[2]) — Darin, dass Varro der bildenden Kunst einen wenn auch nur bescheidenen Platz unter den Disciplinen eingeräumt hat, zeigt sich besonders sein weiter Blick: von nun an ist sie officiell anerkannt. Noch Cicero liebäugelt in der vierten Verrine mit dem römischen Vorurtheil: die Griechen hätten nun einmal übermässige Freude an Statuen und Bildern; mit solchen kindischen Liebhabereien müsse man eben rechnen. Aber um alles in der Welt will Cicero nicht selbst in den Geruch kommen, ein solcher Schöngeist zu sein.[3]) Da ist ein marmorner Eros eines gewissen Praxiteles: ich lerne nämlich, sagt Cicero, bei dieser Gelegenheit die Namen der Künstler (2, 4). — Fast wie ein Protest gegen solche alberne 'Affectation catonischer Simplicität'[4]) nimmt sich Varros Ausspruch aus, dass der Künstler Praxiteles jedem halbwegs Gebildeten bekannt sei. Das mag Zufall sein; anders aber, wenn in der Frage, welche Stellung Rom zu den Disciplinen hat, Cicero's

---

[1]) Oben S. 93. Quintilian verspricht sich auch von seiner eigenen Schrift weniger praktischen Nutzen als Anregung XII 11, 51.

[2]) Tacitus, *dial. de orat.* 31: die Beschäftigung mit den einzelnen *artes* solle keinen berufsmässig Gebildeten heranziehen: *sed eum qui quasdam artes haurire, omnes libare debet.*

[3]) Vgl. Schneidewin, Ant. Humanität 329.

[4]) Mommsen, Röm. Gesch. III[6] 611.

träger Gleichgültigkeit in den Tusculanen gegenüber Varro mit Bewusstsein einen ganz andern Standpunkt vertritt, wie ich zu zeigen versuchte. Die Tusculanen sind erst 44 herausgegeben: auch hier also würden wir auf eine späte Schrift Varros geführt.

Varro hat den Römern Xenokrates zugeführt; 'aus Büchern und aus Geschichte' sollten sie sich über Kunst unterrichten *(et ex libris et ex historia,* Gellius oben S. 89). Man kann freilich aus Büchern die Kunst nicht lernen; und auch bei Varro selbst hat sich warmes Interesse und wirkliches Verständniss schwerlich ausgeglichen. Hohe Werthe eines Kunstwerks auf dem Weltmarkt sind für Unverständige der einzig verständliche Lockruf; Varros Vorliebe für Preisangaben bei Kunstwerken lässt sich indess nicht nur daraus erklären, dass er auf solche Weise seine praktischen Mitbürger habe interessiren wollen, denn er selbst beurtheilt die Kunst gelegentlich nach dem Taxwerth (35, 148), und theilt diesen statt irgend eines Urtheils mit. — Auch der Glaube an den auf täuschender Naturwahrheit oder Aehnlichkeit beruhenden Werth eines Kunstwerks ist Köhlerglaube — ein weit verbreiteter freilich auch im Alterthum. Possis macht Aepfel und Trauben so natürlich, dass man sie nicht von wirklichen unterscheiden könne: das hören wir nach Varro über Possis und weiter nichts (35, 155). Ferner erzählt Varro: er besässe von Arkesilaos' Hand die marmorne Gruppe einer Löwin und Amoretten, die sich mit ihr zu schaffen machen: *omnes ex uno lapide;* das ist's, was ihn einzig interessirt; an sich dürfte man sich also nicht wundern, wenn den drei Rhodischen Künstlern der Auftrag geworden wäre, den Laokoon aus einem einzigen gewaltigen Blocke herauszuhauen, natürlich als Copie nach einem bekannten Bronzewerk, denn eben dadurch wurde die Vollführung des Auftrags als Wunderwerk der Technik noch blendender. — Aber man darf nicht vergessen, dass den eben berührten an sich ganz gleichgültigen memoirenartigen Notizen allein Plinius' Unverstand die Ehre der Mittheilung erwiesen hat. Sonst lässt Varro Urtheile einfliessen über Kunstwerke, die nicht gerade zu den bekannteren gehört zu haben scheinen, wie die Europa des Pythagoras

(de ling. Lat. V 31), und er zeigt sich unterrichtet über Künstler, deren Namen nur wenige Autoren überhaupt im Munde führen.[1])

Ich komme nun zum Schluss: Varro hat in seinen Disciplinen als Anhang zur Architektur die bildende Kunst behandelt, wie sich versteht in knapper Form. So gut Plinius die Varronischen Gedanken der Einleitung durch Zuthaten aus verschiedenartigen Quellen vervollständigt (oben S. 100), hat er dies auch später gethan; chronologische Tabellen und alphabetische Künstlerlisten würde man ohnehin nicht in den Disciplinen suchen. Thatsächlich bringt nun Plinius in dem von der Bronzeplastik handelnden Abschnitt das Varronisch-Xenokratische Gut in einem besonderen Theil nach der chronologischen Tabelle und vor den alphabetischen Listen; er hat also hier so gut wie bei der chronologischen Tabelle durch seine Art der Redaction die besonderen Quellen verrathen, indem er diesen ihrer wesentlichen Quellengrundlage nach einheitlichen Theilen je eine Sonderstellung gab, während er sie bei der späteren Malergeschichte mit anderen Quellen zu verarbeiten sich bemühte. Von vornherein spricht mithin nichts dafür, dass sich in den alphabetischen Listen noch viel Varronisch-Xenokratisches Gut verbirgt; eine Gegenprobe wird später der Nachweis sein, dass hier in der Hauptsache andere Quellen benutzt sind. — Die Entwicklungsgeschichte der Malerei ist etwas breiter, diejenige der Plastik äusserst knapp behandelt; wir werden nun dafür nicht Plinius verantwortlich machen, der sie nur entstellt hat, sondern Varro; denn dass nicht Xenokrates seine eigene Kunst so stiefmütterlich behandelte, versteht sich. Es war im Alterthum besonders in späterer Zeit eben auch nicht anders als heute: das allgemeine Interesse der Laien — und diesem wollte Varro dienen — gehörte viel mehr der Malerei als der Plastik.[2]) Darum wuchert auch dort die Anekdote üppig, hier viel spärlicher. Kein grösseres Lob, als wenn ein Römer und Rhetor sagt, die Malerei, obschon eine stille Kunst *(tacens*

[1]) *de ling. Lat.* IX 12; *de re rust.* III 2; *de vita popul. Rom. Charis.* I 126 Keil; Furtwängler 62.

[2]) Brunn, Sitzungsber. d. Bair. Ak. d. W. 1875 S. 325; Furtwängler 35.

opus), sei von solcher Gewalt, dass sie an Eindruck der lebendigen Rede zuweilen überlegen sei.[1]) Dass auch der Dilettant immer eher zum Pinsel greift als zum Modellirstab, mag man weiter dazu stellen. — Varro hat nur die Bronze behandelt. Dass diese in Rom besonders im Ansehen stand, scheint sich auch aus Plinius zu ergeben, ohne dass man seine albernen Klagen über den mit Marmor getriebenen Luxus ernst zu nehmen braucht. Auch mag mit dem abnehmenden Vermögen späterer Zeit in Bronze zu arbeiten die Werthschätzung dieser Kunst gewachsen sein, so dass sie schliesslich schlechthin als Repräsentantin der Plastik galt.

4.

Im Folgenden will ich Quintilians kurzen Abriss der Maler-Geschichte untersuchen, der von ihm als Illustration für die verschiedenen Redearten *(genera dicendi)* und Geschmacksrichtungen eingeführt ist (XII 10, 3ff.). Dass dieser Abriss wesentlich auf derselben Quellengrundlage beruht wie die Darstellung des Plinius, ist öfters bemerkt.[2]) Er ist nicht nur eine wichtige Parallele zu den betreffenden Varronischen Urtheilen bei Plinius, sondern ergänzt sie auch in einigen Punkten. Damit klar werde, wie nahe sich Quintilian und Plinius stehen, greife ich zunächst den von Euphranor handelnden Schluss dieses Abrisses zum Vergleich mit Plinius heraus, knüpfe daran einige andere Stellen Quintilians, wo sich dieser nahe mit Plinius berührt, und gehe dann an die Prüfung der übrigen Urtheile jenes Abschnittes.

XII 10, 6: *Euphranorem admirandum facit, quod et ceteris optimis studiis inter praecipuos et pingendi fingendique idem mirus artifex fuit.* Hierzu tritt als Ergänzung die kurz darauf folgende Bemerkung § 12: *at M. Tullium, non illum habemus Euphranorem circa plurium artium species praestantem, sed in omnibus quae in quoque laudantur, eminentissimum.* — Plinius bemerkt zunächst von dem Maler Euphranor, dass er ihn schon unter den Bildhauern genannt habe, und fährt fort 35, 128:

[1]) Quint. XI 3, 67. — Auct. ad Herenn. IV 28, 39: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse;* vgl. Brzoska *de can. X orat.* 98.

[2]) Furtwängler 29; Robert 73 ff.

fecit et colossos et marmorea et typos scalpsit, docilis ac laboriosus ante omnes et in quocumque genere excellens ac sibi aequalis. — volumina quoque composuit de symmetria et coloribus. Auf diese zuletzt erwähnten gelehrten Studien bezieht sich Quintilians Wendung *cetera optima studia.* Im Uebrigen sagen beide Autoren nicht nur das Gleiche aus — Quintilian kürzer, Plinius ausführlicher, sondern sie berühren sich sogar in der Form, was beachtenswerth ist: *in omnibus quae in quoque laudantur eminentissimum, in quocumque genere excellens.*

Schon oben habe ich hingewiesen auf die Uebereinstimmung zwischen Plinius, der die Malerei beginnen lässt mit dem Schattenriss 35,15: *umbra hominis lineis circumducta* und Quintilians entsprechender Notiz X 2, 7: *non esset pictura, nisi quae lineas modo extremas umbrae, quam corpora in sole fecissent, circumscriberet*; sie wird hier vorgetragen im Zusammenhang mit Gedanken, die, wie ich vermuthete, auf Varros Disciplinen führen (S. 87). Dazu tritt nun eine weitere Uebereinstimmung. Quintilian tadelt die *μονοτονία* XI 3, 46: *ut qui singulis pinxerunt coloribus, alia tamen eminentiora, alia reductiora fecerunt, sine quo ne membris quidem suas lineas dedissent.* Plinius fährt dort fort: *itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam postquam operosior inventa erat. — operosior* deutet auf eine gewisse Vervollkommnung, die gerade Quintilian im Auge zu haben scheint.

An einer andern Stelle führt Quintilian aus, der Redner müsse oft vom Hergebrachten abgehen und darauf Acht geben, was jeder Fall erheische; das wird durch Parallelen aus der bildenden Kunst belegt. II 13, 12: *habet in pictura speciem tota facies: Apelles tamen imaginem Antigoni latere tantum altero ostendit, ut amissi oculi deformitas lateret.* Dasselbe erzählt etwas ausführlicher Plinius von Apelles 35, 90: *pinxit et Antigoni regis imaginem altero lumine orbam primus excogitata ratione vitia condendi, obliquam namque fecit, ut quod deerat corpori picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem e facie ostendit quam totam poterat ostendere.* Der Gedanke ist herzlich banal und geht gewiss nicht auf Xenokrates zurück; aber in der Fassung *primus e. q. s.* verräth sich Varro. Einen

Antigonos des Apelles erwähnt nur noch Strabo kurz als in Kos befindlich (XIV 657). — Quintilian fährt dort fort: *quid? non in oratione operienda sunt quaedam, sive ostendi non debent, sive exprimi pro dignitate non possunt? ut fecit Timanthes, opinor Cythnius in tabula, qua Coloten Teium vicit. nam cum in Iphigeniae immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiorem Ulixem, addidisset Menelao, quem summum poterat ars efficere, moerorem: consumtis affectibus non reperiens quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput et suo cuique animo dedit aestimandum.* Plinius so 35, 73: *nam Timanthi vel plurimum adfuit ingenii. eius enim est Iphigenia oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura cum maestos pinxisset omnes praecipueque patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius voltum velavit quem digne non poterat ostendere.* Plinius kürzt, indem er die Trauernden nicht nennt, und den Agamemnon lässt er statt des Kopfes das Gesicht verhüllen. Im Uebrigen sind nicht nur dreimal dieselben Wendungen gebraucht, sondern auch darin stimmen die Berichte, dass der Schmerz des Menelaos am höchsten und ausdrucksvollsten ist. Der Schluss auf gleiche unmittelbare Vorlage ist um so zwingender, als Cicero (*orat.* 22, 74) und Valerius Maximus (VIII 11, 6), die das Beispiel ebenfalls bringen, weder eine jener Wendungen gebrauchen, noch ausdrücklich bemerken, dass besonders Menelaos schmerzerfüllt sei. — Dass Timanthes aus Kythnos stamme und einen Teier Kolotes besiegt habe, wie Quintilian am Anfang bemerkt, davon steht bei Plinius nichts. Quintilian setzt *opinor* hinzu: das ist also eine Reminiscenz aus anderer und zwar verdächtiger Quelle, denn Beides ist nicht weiter bezeugt, ein Maler Kolotes überhaupt sonst unbekannt. — Plinius bringt dann noch ein zweites Beispiel für das *ingenium* des Timanthes, dessen er auch vor der Iphigenie-Geschichte gedenkt, und fährt dann wie die Fassung zeigt nach Varro fort: *atque in unius huius operibus intellegitur plus semper quam pingitur et, cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est.* — Xenokratisch ist dieser Gedanke sicher nicht (oben S. 74); Varro wird ihn aus der Rhetorik haben so gut wie das Iphigenie-Beispiel *(oratorum laudibus celebrata);* indess mag

der Möglichkeit gedacht werden, dass dies, sowie das auf das Bild des Königs Antigonos bezügliche Beispiel schon der Karystier gebracht habe (vgl. oben S. 84). Dass aber Varro thatsächlich die gemeinsame Quelle ist, dürfte um so sicherer sein, als auch eine Reminiscenz an die prägnante Wendung *ars summa e. q. s.* bei Quintilian sich findet. Dieser untersucht II 19 das Verhältniss von natürlicher Anlage *(natura)* und Kunst *(doctrina)*: Natur in jenem Sinne vermag schon etwas ohne Kunst, aber nicht umgekehrt; einem unfruchtbaren Boden nützt auch der beste Bauer nichts; selbst ein Praxiteles kann mit schlechtem Material nichts anfangen: *nihil ars sine materia, materiae etiam sine arte pretium est: ars summa, materia optima melior.* — Nicht nur die Fassung erinnert auffallend an diejenige bei Plinius, sondern auch der Gedanke ist dem dort ausgesprochenen nahe verwandt. Auf die Wendung *materia* statt *natura* ist Quintilian nur durch die eingestreuten Vergleiche geführt. Das Wichtigste bei der Naturanlage ist aber eben das *ingenium;* es lässt sich nicht durch Kunst aneignen wie Quintilian z. B. Prooem. 26 sagt: *illud tamen in primis testandum est, nihil praecepta atque artes valere, nisi adiuvante natura. quapropter ei, cui deerit ingenium, non magis haec scripta sunt, quam de agrorum cultu sterilibus terris,* wo das gleiche Bild von dem unfruchtbaren Boden wiederkehrt. So ist auch bei Vitruv das *ingenium* etwas Höheres der *doctrina* gegenüber.[1])

Quintilian citirt Varro nicht nur[2]), sondern er feiert ihn ausdrücklich als den gelehrtesten Römer, der beinahe Alles behandelt habe, sei es aus dem griechischen oder römischen Alterthum.[3]) Dass dem Verfasser der *institutio oratoria* Varros

---

[1]) VI 2 S. 139: *haec autem etiam ingeniorum acuminibus non solum doctrinis efficiuntur*, wo die Rede ist von der eurythmischen Verschiebung und Vervollkommnung der Symmetrie. — Horaz *ars poet.* 408: *natura fieret laudabile carmen an arte quaesitum est e. q. s.*; v. 295: *ingenium* soll durch *ars* gezügelt werden.

[2]) I 6, 12: *in eo libro, quo initia urbis Romae enarrat;* I 6, 37 *de lingua Latina.* Vgl. I 4, 4; X 1, 99.

[3]) XII 11, 24: *quam multa immo paene omnia tradidit Varro;* das Lob gilt dem Zusammenhang nach seiner encyklopädischen Gelehrsamkeit. X 1, 95: *vir Romanorum eruditissimus, peritissimus — omnis antiquitatis et rerum Graecarum nostrarumque.*

Disciplinen nicht unbekannt waren, wo Grammatik, Dialektik, Rhetorik sich an erster Stelle fanden, darf ohnehin vorausgesetzt werden. Die aufgezeigten Uebereinstimmungen sind, wie ich glaube, der Art, dass die Annahme gemeinsamer griechischer Vorlage, die bei Plinius zweiter Hand wäre, sich verbietet. Selbst für die Annahme eines lateinischen Mittelsmannes zwischen Quintilian und Varro scheinen mir die Uebereinstimmungen zu auffallend, obschon ihrer Bedeutung an sich diese Voraussetzung keinen Abbruch thun würde. Der Möglichkeit aber, dass es sich nur um eine gemeinsame rhetorische römische Vorlage von Quintilian und Plinius handelt, steht der intime, nicht rhetorische Charakter besonders der übrigen Beispiele der Maler-Geschichte Quintilians entgegen, zu deren Betrachtung ich mich jetzt wende; sie sind der Rhetorik sonst unbekannt mit wenigen ohne Weiteres kenntlichen Ausnahmen, nämlich den gleich am Anfang mitgetheilten Urtheilen über Polygnot und Aglaophon.

Nach Erwähnung dieser Beiden fährt Quintilian fort XII 10, 4: *post Zeuxis atque Parrhasius non multum aetate distantes, circa Peloponnesia ambo tempora — nam cum Parrhasio sermo Socratis apud Xenophontem invenitur — plurimum arti addiderunt. quorum prior luminum umbrarumque invenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur. nam Zeuxis plus membris corporis (?) dedit, id amplius atque augustius ratus, atque ut existimant Homerum secutus, cui validissima quaeque forma etiam in feminis placet. ille vero ita circumscripsit omnia, ut eum legum latorem vocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri tanquam ita necesse sit sequuntur. floruit autem circa Philippum et usque ad successores Alexandri pictura praecipue, sed diversis virtutibus. nam cura Protogenes, ratione Pamphilus ac Melanthius, facilitate Antiphilus, concipiendis visionibus, quas φαντασίας vocant, Theon Samius, ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat, Apelles est praestantissimus.* Der Bericht schliesst mit dem schon oben mitgetheilten Urtheil über Euphranor.

Ich bemerke zunächst, dass der Ausdruck *plurimum arti addiderunt (Zeuxis Parrhasius)* sich bei Plinius zweimal findet

in der Form *plurimum picturae* oder *statuariae arti contulit.*[1]) Die Blüthe der Malerei fällt auch nach Quintilian in späte Zeit; bis ungefähr eine Generation nach Alexander sind Maler verzeichnet wie bei Varro-Xenokrates. Der *ratio* wird in den Urtheilen ausdrücklich gedacht, und mehrfach sind dieselben formalen Gesichtspunkte erkennbar wie bei jenen. Aber Quintilian hat oft nach rhetorischer Gewohnheit in ein vieldeutiges Wort zusammengefasst, was bei Plinius weiter und exact ausgeführt ist. *ratione Pamphilus:* das bezieht sich auf die von Plinius hervorgehobene rationelle wissenschaftliche Bildung des Mannes, wofür er ein Citat bringt (35, 76). — *Apelles ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat:* nach Plinius hat Apelles gesagt, in andern Vorzügen ständen ihm Andere gleich, aber die χάρις habe er allein (35, 90), was dort das *maxime* verdeutlicht. *ingenium* fehlt bei Plinius; es steht, wie ich vermuthe, als besonderer Vorzug neben der *gratia* in dem Sinne, wie es Vitruv für die letzte Vervollkommnung der Schönheit in der Eurythmie als erforderlich betrachtet (oben S. 109, 1). — Dass Plinius Manches ausgelassen hat, zeigt sich namentlich bei Zeuxis und Parrhasios. Dem Zeuxis hatte er ausführlich Lob gespendet nach der Chronik: dies wohl der Grund, wesshalb er von dem Xenokratischen Urtheil nur den Tadel aufgenommen hat, der nun kopflos zwischen der Anführung der Werke steht 35, 64: *reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque* (Quintilian: *plus membris corporis (?) dedit).* Wir vermissen ohnedies bei Plinius Aufschluss über einen wichtigen Fortschritt in der Malerei, die methodische Beobachtung von Licht und Schatten: das war also nach Xenokrates Zeuxis' Verdienst, wie Quintilian zeigt. Dieser schränkt den Tadel ein durch einen gelehrten Hinweis auf Homer; vielleicht erkennt Robert (76) darin mit Recht die Hand des Antigonos.[2]) — Von Parrhasios sagt Quintilian: *examinasse subtilius lineas traditur,* Plinius 35, 67: *confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus.* Neben diesem Vorzug, der wie Plinius' breites Citat aus Antigonos-Xenokrates

[1]) 35, 58; 34, 65. 35, 79: *picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit.* 35, 67 Parrhasius: *et ipse multa contulit.*

[2]) Robert erinnert an Φ 424 und φ 6.

ebenda zeigt, der Malerei im eigentlichen Sinne gilt, wird noch besonders ein anderer auf die reine Linearzeichnung bezüglicher geltend gemacht. Quintilian: Parrhasios führte Alles so vollkommen in Umrisszeichnung aus *(ita circumscripsit omnia)*, dass man ihn den Gesetzgeber nannte *(legum latorem)*, weil seiner Darstellung von Göttern und Heroen [1]) die übrigen Künstler folgten, als ob es sich von selbst verstände. Diese vollendete Sicherheit der reinen Linearzeichnung — denn das heisst *circumscribere* [2]) — ist für die bildliche Tradition von grosser Bedeutung, weil sich das Bild im Gedächtniss wesentlich durch den Umriss der Figur erhält. Auch Plinius redet von solchen Handzeichnungen des Parrhasios, welche für die Künstler von Bedeutung waren a. a. O.: *graphidis vestigia exstant in tabulis* [3]) *ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices.* Dass Antigonos und Xenokrates selbst den Künstler ausdrücklich lobten, lehrt das Citat bei Plinius. *legum lator* sei er genannt, sagt Quintilian [4]): in gleichem Sinne wurde Polyklets Figur Kanon genannt, weil sie als Gesetz galt. [5])

Zu Plinius' unvollständiger Mittheilung über Zeuxis mag man den schon oben (S. 10) erwähnten Fall mit dem Bildhauer Pythagoras stellen, wo Plinius ebenfalls aus bestimmten Gründen einen wichtigen Theil des Xenokratischen Urtheils unterdrückt. Aber er hat auch ganze Urtheile aus bestimmten Anlässen unterdrückt. So bei Protogenes, dem bedeutendsten Zeitgenossen des Apelles, weil er nämlich über ihn ein breites

---

[1]) Auf die Darstellung von Heroen achtete Xenokrates, wie 35, 128 zeigt.

[2]) Quint. X 2, 6; Plinius sagt dafür *circumducere* 35, 15. περιγράφειν und περιγραφή werden von reiner Umrisszeichnung gebraucht; Blümner Terminol. IV 421. Oft sind Farbe und Zeichnung *(γραμμαί)* einander entgegengestellt; Blümner IV 423, 4.

[3]) Nicht vollendete Gemälde, sondern πυξία, auf denen gezeichnet wurde; vgl. Sellers.

[4]) Robert 74 bezieht die ganze Stelle auf Homer, was mir unverständlich ist; auch Goethe hat in seiner Uebersetzung unter dem *legum lator* Parrhasios verstanden.

[5]) 34, 55: *quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam.*

anekdotenhaftes Excerpt aus ganz anderer Quelle mittheilt (35, 101), wovon später. Ueber die *cura* des Protogenes, die Quintilian anführt, darf man also eine präcise Mittheilung bei Varro-Xenokrates voraussetzen.[1]) Das Gleiche dürfte gelten bezüglich der ebenfalls von Quintilian erwähnten *facilitas* des Antiphilos. Varro nennt Antiphilos neben Lysipp *(de re rust.* III 2), und Plinius' über ihn nach Varro 35, 114 gemachte Mittheilungen[2]) scheinen sich auf seine Vielseitigkeit zu beziehen. Aber wegen anderer neben Varro benutzter Quellen fehlt ein einheitliches Bild von der Thätigkeit des Künstlers bei Plinius; er nennt ihn § 114 unter den *celebres,* später § 138 unter den *primis proximi.* — Ueber Melanthios bringt Plinius überhaupt nichts im Zusammenhang vor, sondern er erwähnt ihn nur ganz nebenbei (35, 76; 80), trotzdem Melanthios 35, 50 als *clarissimus* bezeichnet ist, was er auch wirklich war, wie besonders aus Polemon hervorgeht (Plut., *Arat.* 13). Seine fachwissenschaftliche Richtung scheint doctrinär gewesen zu sein: *ratione Pamphilus ac Melanthius,* sagt Quintilian wieder nur mit einem Wort. Vitruv erwähnt von ihm *praecepta symmetriarum* (VII *Praef.* 14). Um seine Schriften musste Varro auch gewusst haben, denn Plinius citirt ihn unter den Autoren von B. 35.[3]) — Der vollständige Ausfall einer Behandlung des Melanthios bei Plinius mag sich aus der durch die widersinnige Abtrennung der Enkausten entstandenen Verwirrung erklären. Auch chronologische Schwierigkeiten mögen sich ergeben haben. Quintilian sagt: *floruit autem circa Philippum et usque ad successores Alexandri pictura praecipue,* es folgen Protogenes, Pamphilos, Melanthios, Theon, Apelles, Euphranor. Soweit Plinius aus Apollodor die Daten mittheilt, blüht von jenen Meistern keiner zur Zeit Philipps, der Ol. 105, 2 zur Regierung kam. Euphranor ist Ol. 104 verzeichnet; Pamphilos' Blüthe, wofür das Datum fehlt, kann nach

---

[1]) Die *cura* ist beiläufig 35, 79 erwähnt; ich komme auf die Stelle zurück.

[2]) Dass der Abschnitt § 112—114 wesentlich auf Varro zurückgeht, hat Münzer I 540 gezeigt.

[3]) Ich komme darauf zurück. Ein Citat der Schrift des Melanthios *περὶ ζωγραφικῆς* ist erhalten aus Antigonos' Philosophengeschichte; Diog. Laert. IV 3, 4; von Wilamowitz, *Antigonos* 64; Münzer I 521.

dem Chronisten nicht später fallen, da er Ol. 95, 4 (od. 94, 4) von Eupompos unterrichtet wird (35, 75). Plinius setzt in die Zeit Philipps nur Aetion und Therimachos Ol. 107. Das *circa Philippum* bei Quintilian wird aber gerade auf Melanthios gehen, der nach Polemon ein Bild des Tyrannen Aristratos malt *τοῦ κατὰ Φίλιππον ἀκμάσαντος*, und zwar war Melanthios damals das am meisten angesehene Mitglied der sikyonischen Schule.[1]) Das mag freilich für Plinius eine Verlegenheit gewesen sein; da nämlich Nikomachos, der ebenfalls für den Tyrannen Aristratos malte (35, 109), so gut wie Asklepiodor, dem Apelles gewisse Vorzüge zuerkannte (35, 107), in der Chronik dem Apelles angeschlossen war (oben S. 59), so muss das Gleiche für den ebenfalls von Apollodor bewunderten Melanthios (35, 80) vorausgesetzt werden, zumal er auch Mitschüler des Apelles genannt wird (35, 77). Bei Nikias hebt Plinius ausdrücklich hervor, dass die aus Varro-Xenokrates und Apollodor genommenen Angaben schwer vereinbar seien (35, 134 oben S. 11).

Ein Beweis dafür, dass Quintilians Vorlage eigentliche chronologische Ansätze nicht hatte, und dass diese erst von Plinius selbst seiner Darstellung einverleibt sind, ist Quintilians Aeusserung über Zeuxis und Parrhasios: sie hätten zeitlich nicht fern von einander gelebt, und zwar Beide zur Zeit des Peloponnesischen Krieges, denn mit Parrhasios fände sich ein Gespräch des Sokrates bei Xenophon aufgezeichnet. Nach Plinius 35, 61 blüht Zeuxis Ol. 95, 4 (od. 94, 4) 397 v. C. (oder 401 v. C.) — *a quibusdam falso in LXXXVIIII olympiade* (424—421 v. C.) *positus*. Sein Zeitgenosse ist nach § 64 neben andern Malern Parrhasios. Damit sind die Ansätze Quintilians unvereinbar: nach ihm leben Zeuxis und Parrhasios nicht fern von einander, nach Plinius blühen sie zu gleicher Zeit; jener beurtheilt die Zeit des Zeuxis nach derjenigen des Parrhasios — bei Xenokrates folgte Zeuxis auf Parrhasios (oben S. 10) — dieser schliesst umgekehrt Parrhasios jenem an; damit hängt zusammen, dass bei jenem Sokrates einen

[1]) Plut., *Arat.* 13; Preller, *Polemon* 47; F. H. G. III 120: *ἐγράφη μὲν γὰρ ὑπὸ πάντων τῶν περὶ τὸν Μέλανθον;* vorher hiess es: *ἦνθει γὰρ ἔτι δόξα τῆς Σικυωνίας μούσης καὶ χρηστογραφίας.*

Anhalt giebt, während Plinius' Daten keinesfalls nach der Chronologie des Sokrates gewonnen sind. Quintilian kennt daher das bei Plinius gebilligte Datum gar nicht; das hier Verworfene fällt zwar in die Zeit des Peloponnesischen Krieges, aber das ist ein Zeitraum von Jahren, der beinahe demjenigen einer ganzen γενεά gleichkommt. Schon dieser ins Allgemeinste gehende Ansatz zeigt, dass auch von methodischer Berichtigung bei Quintilian keine Rede sein kann: seiner Quelle war der ganze chronologische Zusatz bei Plinius unbekannt. — Nicht ausgeschlossen ist, dass erst Varro oder Quintilian selbst[1]) auf Sokrates bei Xenophon hingewiesen haben. Allein orientirende zeitliche Angaben allgemeinster Art, wie sie Quintilian auch an der vorher behandelten Stelle durchblicken lässt, mögen gelegentlich auch bei Xenokrates-Antigonos nicht gefehlt haben.

Quintilian hat, wie zu erwarten, den Abriss der Maler-Geschichte auch durch eigene Zuthaten bereichert; er führt den ganzen Bericht durch einen rhetorischen Gemeinplatz ein: *primi, quorum quidem opera non vetustatis modo gratia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet, ut illa prope rudia ac velut futurae mox artis primordia maximis, qui post eos exstiterunt auctoribus praeferant, proprio quodam intellegendi ut mea opinio fert ambitu.* Dass die einfache alterthümliche Malerei der späteren entwickelten Kunst vorgezogen werde, erörtern auch Andere gern, z. B. Cicero *de oratore* 50, 169: *quid, si antiquissima illa pictura paucorum colorum magis quam haec iam perfecta delectet.*[2]) — Uebrigens verzeichnet auch Plinius nach Varro-Xenokrates wenigstens Polygnot als denjenigen, der für die Entwicklung der Malerei zuerst von grosser Bedeutung gewesen sei (35, 58 *plurimum picturae primus contulit*), und er könnte Aglaophon hier unterdrückt haben (vgl. *alii quoque post hos clari fuere ante LXXXX olympiadem sicut*

[1]) Vgl. Furtwängler 28, 2.

[2]) *de orat.* III 25, 98: *cum eidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur;* auch *Brutus* 18, 69 ff. führt Cicero das Thema aus, dass die alterthümliche Kunst viele Liebhaber finde. Vgl. auch Dionys v. Halik., *de Isaeo* 4.

Polygnotus Thasius), da er ihn gleich darauf nach der Chronik an der Spitze der Maler von Ol. 90 verzeichnet (§ 60).

Eigene Zuthat Quintilians vermuthe ich auch in der Fassung des Urtheils über Theon: *concipiendis visionibus, quas φαντασίας vocant, Theon Samius.* VIII 3, 88 wird unter den Mitteln, welche der Rede Kraft und Ausdruck verleihen, aufgezählt *φαντασία in concipiendis visionibus;* VI 2, 29 heisst es: *quas φαντασίας Graeci vocant, nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamus.* Dies klingt nach eigener Uebersetzung; an Varro wird man auch desshalb nicht denken, weil Theon bei Plinius nur unter den *primis proximi* erscheint (35, 144). *φαντασία*, d. h. die Fähigkeit dem Leser etwas leibhaftig vor Augen zu stellen[1]), müsste auf die Malerei angewandt etwa einen besonders hohen Grad lebendiger illusionärer Wirkung bezeichnen. Jedoch finde ich in diesem Sinne das Wort weder in Epigrammen noch sonst gebraucht. Dagegen hat Aelian (*var. hist* II 44) die rhetorische Ekphrasis eines Bildes des Theon erhalten, das einen in den Kampf stürmenden Hopliten darstellt: der Ekphrast schildert diesen in wilder Hast bewegten kampfesmuthigen Krieger mit so lebhaften Farben, dass er das Bild am Schluss der Ekphrasis beiläufig als *φαντασία* bezeichnet, womit er wohl ebensosehr seinem eigenen Talente, das Bild dem Leser lebhaft vor Augen zu stellen, als dem Maler ein Compliment macht.[2]) — Auf derartiger Quelle wird Quintilians Urtheil fussen.[3])

---

[1]) Vgl. auch Ps.-Longin C. 15. — In anderer Weise stellt die jüngere Aesthetik *φαντασία* der *μίμησις* gegenüber, nämlich als Erfindung; Philostr., *Vita Apoll. Tyan.* VI 19, *Imag.* I 9 S. 20 Benndorf; Proport. d. Gesichts 7. — Eine viel weitere und andere Bedeutung hat das Wort bekanntlich in der älteren Philosophie.

[2]) Furtwängler 30 bemerkt, dass *φαντασία* in dem Sinne, wie es Quintilian braucht, nicht dem Kreise der bildenden Künstler, sondern dem der Rhetoren gehöre.

[3]) Der Maler lässt bei der Enthüllung des Bildes durch einen Trompeter ein Schlachtsignal blasen: *καὶ ἐδείκνυτο ἡ γραφή, καὶ ὁ στρατιώτης ἐβλέπετο τοῦ μέλους ἐναργεστέραν τὴν φαντασίαν τοῦ ἐκβοηθοῦντος ἔτι καὶ μᾶλλον παραστήσαντος.*

Ganz aus der Rüstkammer der Rhetorik aufgelesen ist die bei Quintilian dem Abriss der Malergeschichte folgende Zusammenstellung von Urtheilen über plastische Künstler. Hier sind ästhetische Gesichtspunkte und begriffliche Kategorieen allgemeinster Art massgebend; der Werth der Kunst wird wesentlich nach ihrem Verhältniss zur Wahrheit und Schönheit bemessen.[1]) Der Standpunkt des Beurtheilers ist classicistisch: Phidias' Götterbilder bezeichnen die Höhe. Zu diesen im Charakter der atticistischen Rhetorik gehaltenen Urtheilen finden sich genügende Parallelen bei Cicero und Andern (Robert 54 ff.). Dagegen nimmt das von den Malern handelnde Kapitel, das einen ganz andern Charakter hat, auch insofern eine singuläre Stellung ein, als es mit Ausnahme der aufgezeigten Stellen, wie schon bemerkt, in der Rhetorik ohne Gleichen ist. Denn was in diesem Kreise sonst über Technisches wie Malerei und Zeichnung vorgebracht wird, geht nicht über das Gemeinverständliche hinaus und hält sich innerhalb sehr weiter Grenzen.[2]) Ueberhaupt scheint die Rhetorik sich mehr der plastischen Künstler angenommen zu haben. Quintilian dürfte auch Varros kurzen Abschnitt von der Bronzeplastik gekannt haben[3]); es mag sein, dass er ihn im Zusammenhang nicht verwerthen konnte wegen seiner Kürze und Lücken; jedenfalls lag ihm das rhetorische Urtheil näher.

Auch bei andern Schriftstellern wie Plutarch und Aelian sind, wie ich glaube, vereinzelte und verblasste Spuren der Schrift des Xenokrates-Antigonos nachweisbar, deren Kennt-

---

[1]) Robert 57; von Kekule Jahrb. 1893 VIII 47 ff.

[2]) Dionys v. Halik., *de Isaeo* 4; Cicero, *Brutus* 18, 70.

[3]) An der oben (S. 107 ff.) behandelten Stelle II 13, 11 ff., wo Bilder des Apelles und Timanthes nach Varro, wie ich vermuthete, angeführt sind, spricht Quintilian zunächst von der abwechslungsreichen Haltung bildlicher Figuren und im Besonderen von der complicirten Bewegung des Myronischen Diskobols, als dessen besonders lobenswerthe Eigenthümlichkeit er bezeichnet *illa ipsa novitas ac difficultas:* das ist schwerlich geschrieben ohne Kenntniss des Varronischen Urtheils 34, 58. Davon sticht die in dem obigen Abriss über Myron vorgetragene banale Bemerkung, dass seine Figuren *molliora adhuc supra dictis* seien, grell ab (XII 10, 7).

niss bei jenem durch Polemon, bei diesem durch Juba vermittelt sein könnte; wenigstens für die Thiergeschichte ist dieser von Aelian benutzt, und Jubas Malergeschichte haben auch die Lexikographen ausgeschrieben. Indess für die Plinius-Frage ist das belanglos und wesentlich neue Aufschlüsse über jene Schrift erhalten wir nicht.

III.

Mucian, Duris.

1.

Die Mittheilungen über Marmorbildner im 36. Buche sind wesentlich kürzer als diejenigen über Bronzebildner und Maler, und haben einen anderen Charakter. Nachrichten über Werke in Rom sind hier zum Theil zusammengefasst und nehmen einen breiten Raum ein gegenüber den wenigen Notizen über die Künstler selbst, von denen auch nur die Bedeutenderen kurz berührt werden. Varronische Kunsturtheile fehlen ganz. — Wem Plinius diese wenigen Nachrichten verdankt, soll im Folgenden untersucht werden, wobei ich zurückgreifen muss auch auf die früheren Bücher. In den Kernpunkt der Frage führt die von den Schülern des Phidias handelnde Stelle, die eingehende Prüfung verlangt.

36, 16: *Alcamenen Atheniensem, quod certum est, docuit (sc. Phidias) in primis nobilem, cuius sunt opera Athenis complura in aedibus sacris praeclarumque Veneris extra muros quae appellatur Aphrodite ἐν κήποις. huic summam manum ipse Phidias imposuisse dicitur. Eiusdem discipulus fuit Agoracritus Parius et aetate gratus, itaque e suis operibus pleraque nomini eius donasse fertur. certavere autem inter se ambo discipuli Venere facienda, vicitque Alcamenes non opere sed civitatis suffragiis contra peregrinum suo faventis. quare Agoracritus ea lege signum suum vendidisse traditur, ne Athenis esset, et appellasse Nemesin. id positum est Rhamnunte pago Atticae, quod M. Varro omnibus signis praetulit. est et in Matris magnae delubro eadem civitate Agoracriti opus.*

Zwei Quellen sind hier ineinander verarbeitet. Zunächst ein Excerpt mit Angaben periegetischer Art; nur in Athen oder Attika befindliche Werke werden von Alkamenes und Agorakritos verzeichnet und zwar mit genauer Ortsangabe, und unmittelbar nach der ausgehobenen Stelle behandelt Plinius die Parthenos des Phidias, theilweise mit eingehender Beschreibung — wovon später, dann gleich Praxiteles, wo vorangeht: *opera eius sunt Athenis in Ceramico.* Daneben stehen dort Angaben einer andern Quelle über die Künstler selbst, worin von Werken nur obenhin die Rede ist: Phidias lässt sehr viele seiner Werke unter dem Namen des Agorakritos gehen *(e suis operibus pleraque)* — wir erfahren nicht, welche Werke; Alkamenes siegt *Venere facienda:* welche, und ob etwa die vorher ausführlich gepriesene Aphrodite ἐν κήποις gemeint sei, ist nicht gesagt; wenn sie gemeint ist, was sehr wahrscheinlich, da die Figur berühmt war und wenigstens wir von keiner andern Aphrodite des Künstlers wissen — so stimmt dazu jedenfalls übel das dort stark aufgetragene Lob, das noch gesteigert wird durch den Hinweis auf die letzte Hand des grossen Meisters Phidias selbst. — Ist von Statuen des Phidias unter Agorakritos' Namen bei Plinius die Rede, so befremdet es doch, gerade die Göttermutter in Athen, die andere dem Phidias zuschreiben (Paus. I 3, 5; Arrian, *Peripl. Pont. Eux.* 9), bei diesem ausdrücklich dem Agorakritos beigelegt zu finden. Hierin also liegt eine weitere Divergenz der Quellen. Auch bezüglich des Künstlers der Nemesis von Rhamnus schwankte der Streit später hin und her, ob Phidias oder Agorakritos: nach der von Plinius mitgetheilten Legende war der Urheber Agorakritos, obschon die von ihm zugefügte periegetische Notiz: *id positum est Rhamnunte pago Atticae* eine andere Meinung des Urhebers derselben nicht unbedingt ausschliesst. Mit dieser Notiz nämlich hängt die Geschichte vom Wettstreit der Künstler nur ganz lose zusammen; sie ist keinesfalls eine lokale, an Ort und Stelle erkundete Legende. Man wird doch nicht gerade in Rhamnus selbst der Statue — diesem berühmten aus der Glanzzeit Attikas ererbten Kleinod — so wenig Ehre angethan haben, dass man sie für das Werk eines im Wettstreit wenn auch widerrechtlich, doch

immerhin unterlegenen Künstlers erklärte, der dies sein Schmerzenskind im Aerger nach Rhamnus verkaufte, weil er es Athen nicht gönnte, indem man noch dazu behauptete, das Bild stelle eigentlich gar nicht Nemesis dar. Nach lokaler Tradition klingt, wenn man sich von der Aphrodite des Alkamenes erzählt, sie sei so schön, dass der grosse Phidias selbst die letzte Hand angelegt hat.[1]) — Dergleichen hören auch wir vom Cicerone. Aber so wenig wie für Rhamnus passt jene Legende für Athen oder ein anderes Lokal, weil sie für die Aphrodite-Statue des Alkamenes ebenfalls nur ein höchst zweifelhafter Ruhmestitel ist: sie gehört in das Studirzimmer eines Gelehrten, dessen krause Gedanken sich darin gefallen haben mochten, die Nemesis auf bisher unerhörte Weise mit dem Zorn des Künstlers zusammenzubringen. Jedenfalls hat diese Legende denselben Urheber wie die Nachricht, dass Alkamenes Schüler des Phidias und Athener war, weil sie dies Beides zur Voraussetzung hat; gerade bezüglich dieser beiden Punkte waren nämlich Andere anderer Ansicht: Alkamenes sei Rivale des Phidias *(aemulus* nach der Chronik 34, 49) und stamme von den Inseln. Da nun Agorakritos ausdrücklich als Parier und Schüler des Phidias eingeführt wird — dies Beides ebenfalls eine Voraussetzung der Legende, so gehört, was hier von Agorakritos erzählt wird, demselben Gelehrten, und nicht etwa einer dritten Quelle, zumal der alberne Klatsch von der Buhlschaft des Phidias in seine Kreise vorzüglich zu passen scheint.

Es haben sich uns also neben den Excerpten aus periegetischer Quelle Spuren einer andern Schrift gezeigt von nicht lokaler Färbung, und zwar haben sich diese als zusammengehörig erwiesen. Kennen wir die Namen hier und dort? — Zunächst die Legende der Nemesis. Pergamenische Gelehrte haben dis Statue trotz der Inschrift dem Phidias zugewiesen; das begreift sich aus dem Uebereifer dieser Zeit, wo sogar Copieen von Werken des grossen attischen Meisters einen

[1]) Pallat hat den Sinn der Stelle verkannt, wenn er meint, es werde hier dem Alkamenes 'etwas verblümt' derselbe Vorwurf gemacht, wie dem Agorakritos, 'dass er ein Werk des Phidias für sein eigenes ausgegeben habe'; Jahrb. IX 1894 S. 14.

Ehrenplatz in der Residenz erhielten. Jedenfalls kann also die Legende nicht in Pergamenischer Zeit entstanden sein; ob man in Rhamnus selbst jemals das Zeugniss der Inschrift bei Seite gesetzt hat, ist zu bezweifeln; Pausanias beweist gar nichts, weil er nicht nur nach Hörensagen berichtet. Der Streit um die Urheberschaft der Statue war lediglich ein gelehrter; der Kunstgelehrte des Plinius aber — denn einen solchen suchen wir — kann weder in pergamenischer noch in nachpergamenischer Zeit gelebt haben, denn später verzeichnet man entweder die abweichenden Ansichten neben einander wie Strabo[1]), oder die Ansicht der Pergamener, dass Phidias der Urheber sei, gilt einfach als bewiesene Thatsache, wie in den Lexicis.[2]) Unmöglich kann ein Kunstgelehrter späterer Zeit eine Legende erfunden haben, die eine von anerkannter gelehrter Autorität verworfene Ansicht als erwiesene Thatsache voraussetzt[3]); die Legende passt nur für ältere Zeit, wo das

[1]) Strabo IX 396: *ὅ τινες μὲν Φειδίου αὐτοῦ φασὶν ἔργον, τινὲς δὲ Ἀγορακρίτου τοῦ Παρίου.* — *Φειδίου αὐτοῦ* für *Διοδότου* Urlichs, Rh. Mus. X 465; L. Urlichs, Griech. Kunstschriftst. 35.

[2]) Suid. Phot. Hesych. *Ῥαμνουσία Νέμεσις.* Auch Pomponius Mela II 3, 46; Solin 66, 9 M.

[3]) An sich wäre es belanglos, ob diese Autorität Polemon oder, wie ich oben stillschweigend vorausgesetzt habe, Antigonos war. Ich habe mich früher selbst von Wilamowitz (Antigonos 11) angeschlossen, dass in den bekannten Lexikon-Artikeln (*Ῥαμνουσία Νέμεσις* S. Q. 836 ff.) Polemon den Antigonos befehde (Paus. d. Perieget 206). Aber die Ueberlieferung weiss hier nichts von Polemon; sie weiss auch nichts von *οἱ μέν* und *οἱ δέ*; sie spricht nur von Antigonos und der Inschrift. Die Inschrift war, was doch auch die nächstliegende Annahme ist, längst bekannt: aber die merkwürdige Art, wie sie angebracht war, nämlich auf einem *πτύχιόν τι μικρόν*, das in der Höhe herabhing, darauf scheint es anzukommen, denn dafür wird Antigonos citirt. Diese verstohlene Art der Inschrift mag er neben Anderem geltend gemacht haben für seine Ansicht, dass Phidias trotz der Inschrift der wahre Urheber sei. Es muss auch einmal geltend gemacht sein, dass Phidias selten signire; sonst würde nicht Lukian zur Lemnia ausdrücklich bemerken, dass diese Phidias sogar seiner Beischrift gewürdigt habe, wobei natürlich von der Parthenos und dem Zeus abgesehen ist (*Imag.* 4). — An sich ist es viel unwahrscheinlicher, dass man in pergamenischer Zeit Statuen des Phidias für Schülerwerke erklärte, als dass man umgekehrt Schüler-Statuen auf seinen Namen taufte, und sei dies selbst auf Grund fragwürdiger Argumente. Der Wunsch nach dem Besitz echter Werke ist oft der Grund falscher Taufen.

Zeugniss der Inschrift noch nicht angetastet war. Ferner ist klar, dass der Gelehrte, welcher in pergamenischer Zeit die Umtaufe auf Phidias vollzog, aus demselben Klatsch, den sein gelehrter Vorgänger verzeichnet hatte, Kapital schlug[1]); derselbe Klatsch ist ja auch in das von Pausanias benutzte Künstlerverzeichniss übergegangen.[2]) Dieser Autor also berichtet: Phidias hatte zu Schülern Alkamenes den berühmteren *(in primis nobilem)* und Agorakritos, der dem Meister so zu Willen war, dass dieser ihm eigene Werke für die seinigen auszugeben gestattete; in einem Wettstreit dieser beiden Schüler siegte Alkamenes; dabei freilich ging es nicht mit rechten Dingen zu. — Wir wissen nicht, in welchem Zusammenhang die Wettkampfgeschichte vorgetragen war: sollte sie das Ansehen des Agorakritos rehabilitiren, so begreift man nicht, warum der Autor den Atelier-Klatsch, falls solcher thatsächlich in Umlauf war *(fertur)*, überhaupt brachte; aber ein eigentlicher Vergleich des künstlerischen Könnens scheint nicht beabsichtigt zu sein; das Interesse scheint vielmehr der Erfindung einer möglichst originellen Legende zur Nemesis zu gelten, wobei die Athener einen Hieb bekommen und gleichzeitig gegen ihre Aphrodite die Nemesis ausgespielt wurde.

Der Autor kann kein anderer als Duris sein, der über Bildhauer und Maler schrieb. Mangelnde Wahrheitsliebe ist ihm schon im Alterthum vorgeworfen, und wir wissen, dass seine Berichte nicht nur märchenhaft ausgeschmückt, sondern vielfach bare Erfindung sind. Es mag auch bemerkt werden, dass er gerade den Athenern und Perikles gelegentlich übel mitspielt (Plut., *Perikles* 28); auch in der Ausbeutung des Aspasia-Klatsches muss er eine führende Rolle gehabt haben (Harpokration Ἀσπασία). Im Uebrigen hat Duris' verhängnissvolle Bedeutung für die Künstlergeschichte besonders Münzer überzeugend dargelegt.[3]) Duris' Eigenthum sind in der Haupt-

[1]) So besonders bei Zenobios V 82. Dazu mag auch gehört haben die Nachricht von der auf dem Finger des olympischen Zeus eingekratzten Inschrift Παντάρχης καλός Suid. Phot. Ῥαμν. Νέμεσις.

[2]) IX 34, 1: Ἀγοραχρίτου μαθητοῦ τε καὶ ἐρωμένου Φειδίου. Paus. d. Perieget. 193.

[3]) I 531 ff. Münzer hat auch schon bezüglich unserer Stelle auf Duris hingewiesen S. 536.

sache die Künstlerwettkämpfe.[1]) Auch Schulverhältnisse erörtert er, je nach Laune um Thatsachen unbekümmert. Antigonos hat den Duris nachweislich benutzt[2]) und Plinius citirt ihn sogar. Da die Duris-Excerpte bei Plinius in ungebrochener Fassung vorliegen, so ist Varro, der in Fragen der Künstlergeschichte auf Antigonos-Xenokrates fusst, als Vermittler ausgeschlossen; auch fehlt es an einem eigentlichen Urtheil über die Kunst von Alkamenes und Agorakritos. Plinius wird mithin selbst Duris' Künstlergeschichte eingesehen haben, wie er auch sonst solche in seinen Quellen citirte Autoren, die für ihn von Interesse waren, selbst nachgeschlagen hat.[3]) Ehe ich jedoch diesem Gedanken Folge gebe durch Nachweis anderer Stellen, wo Plinius ebenfalls selbst Duris benützt hat, will ich die Frage nach dem Urheber der anderen, periegetischen Quelle erörtern, weil sie mehr die ganze Umgebung unserer Stelle und überhaupt den ganzen Abschnitt über die Marmorbildner angeht.

Stammen die periegetischen Notizen aus Varro, so ist Varro nicht Vermittler sondern Urheber, da jeder Gedanke an Antigonos-Xenokrates ausgeschlossen ist. An die Disciplinen lässt sich also nicht mehr denken, sondern höchstens an eine selbstständige Periegese Athens oder Griechenlands. Wir wissen von keiner solchen und auch bei Plinius führt sonst durchaus keine Spur darauf. Aber um so vagen Möglichkeiten Folge zu geben, ist das Citat aus Varro überhaupt wenig geeignet: *quod Varro omnibus signis praetulit.* Wenn Varro ein solches Lob erster Klasse im Munde führt, so hielt er wahrscheinlich auch den Schöpfer des gepriesenen Kunstwerks für einen Künstler erster Klasse, oder er wusste wenigstens, dass ein solcher, nämlich Phidias, von Vielen dafür gehalten wurde. Das Citat hängt so gut wie die vorhergehende periegetische Notiz äusserlich und lose mit dem übrigen Text zusammen: Plinius giebt nur eine flüchtige Reminiscenz irgend einer Varro-Stelle, die ihm wegen des stark aufgetragenen Lobes im Gedächtniss geblieben ist; für diese Art beiläufiger Verwerthung von Lesefrüchten giebt

---

[1]) Das hatte schon bemerkt L. Urlichs, Gr. Kunstschriftst. 28.
[2]) Münzer I 531.
[3]) Münzer II 12ff.

es Beispiele bei Plinius genug.[1]) Varro hat vielleicht nur die Statue der Nemesis in Rhamnus irgendwo erwähnt[2]), ohne den Künstler zu nennen. Wie er übrigens dergleichen einflicht, sieht man aus *de ling. Lat.* V 31: *Europa ab Europa Agenoris, quam ex Phoenice Mallius scribit taurum exportasse, quorum egregiam imaginem ex aere Pythagoras Tarenti fecit.* Aber gegen die schwache Möglichkeit, dass trotz alledem Varro in weiterem Umfange benützt sei, soll der Nachweis darüber treten, welcher andere Autor zu Grunde liegt.

Ich prüfe zunächst die Umgebung unserer Stelle, weil Stellen mit gleicher Quellen-Grundlage sich oft nachbarlich zusammenfinden. Es folgt, wie schon bemerkt, auf Phidias unmittelbar der Abschnitt über Praxiteles: zunächst seine Werke in Athen (§ 20 *opera eius sunt Athenis in Ceramico*), worauf ausführlich die Knidische Aphrodite behandelt wird, in die sich ein Jüngling verliebt habe — nach periegetischer Quelle: *aedicula eius tota aperitur e. q. s.* Daran knüpft Plinius ungehörig eine Notiz über andere Sehenswürdigkeiten von Knidos, Werke des Skopas und Bryaxis: *sunt in Cnido et alia signa marmorea illustrium artificum e. q. s.* Also stammt das Ganze aus Mucian, wie längst bemerkt ist[3]); denn auch sonst reiht Plinius an ein aus Mucian erwähntes Denkmal ungehörig andere des gleichen Standorts aus derselben Quelle an[4]); ausserdem citirt er den Mucian für wunderbare Muscheln, die im Heiligthume der Knidischen Aphrodite verehrt wurden.[5]) — Nach Erwähnung des Eros von Thespiae, wofür Cicero

---

[1]) Münzer II 74ff.

[2]) Münzer denkt an Varros Selbstbiographie II 278.

[3]) Furtwängler 54; Oehmichen 149; Sellers, *Introd.* 87.

[4]) 34, 42: *sunt alii centum numero in eadem urbe colossi*; auch 33, 155: L. Brunn *de Licinio Muciano* 41.

[5]) 9, 80: *conchasque — apud Cnidiorum Venerem coli;* vgl. 32, 5. — Auch was Plinius von der Kauflust des Nikomedes erzählt, wird aus Mucian stammen, denn er wiederholt das weniger ausführlich im Zusammenhang der gleichen Mucianischen Notizen 7, 127, und zwar getrennt von der vorher aus Varro beigebrachten Zusammenstellung besonders hoher für Kunstwerke bezahlter Preise. — Andern Ursprungs ist die Nachricht von der Koischen Aphrodite, wovon später.

citirt ist[1]), folgt der Eros von Parium *(in Pario colonia Propontidis)*, ein Gegenstück zur Knidischen Aphrodite an Ruhm wie an Schmach, weil durch die gleiche Liebe eines Jünglings — es ist Alcetas Rhodius — ausgezeichnet. Mit Recht ist auch hier die gleiche Quelle angenommen, zumal Parium erst unter Augustus römische Kolonie geworden ist.[2]) Uebrigens dürften auch die Pikanterieen dem Charakter Mucians nicht unangemessen gewesen sein.[3]) Den Beschluss bilden mehrere in Rom befindliche Werke; für die in Griechenland erwähnten Werke des Praxiteles ist also Mucian Hauptquelle; ihre Zahl ist gering im Verhältniss zu den römischen. — Viel auffallender noch tritt dasselbe Missverhältniss in den weiter folgenden Bemerkungen über andere Künstler hervor. Sieht man nämlich von den in Rom aufgestellten Monumenten ab, so bleibt nur Folgendes: § 24 *Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit. cuius laudatum est Pergami symplegma nobile digitis corpori verius quam marmori impressis.* § 25 *Scopae laus cum his certat. is fecit Venerem et Pothon qui Samothrace sanctissimis caerimoniis coluntur.* § 32 *in magna admiratione est Hercules Menestrati et Hecate Ephesi in templo Dianae post aedem, in cuius contemplatione admonent aeditui parcere oculis, tanta marmoris radiatio est. non postferuntur et Charites in propylo Atheniensium quas Socrates fecit, alius ille quam pictor, idem ut aliqui putant. Nam Myronis illius qui in aere laudatur anus ebria est Zmyrnae in primis incluta.* — Die letzten Notizen stehen in unmittelbarer Folge nach der Erwähnung des Mausoleums; auch die auf Kephisodot und Skopas bezüglichen Nachrichten dicht bei einander: fast alle betreffen Kunstwerke des griechischen Ostens, wo Mucian benützt zu werden pflegt.

[1]) *Cupido obiectus a Cicerone Verri e. q. s.* Münzer II 96: 'Die Erinnerung (an Cic. Verr. IV 4) ist insofern ungenau, als Verres einen ganz andern Eros desselben Meisters geraubt hatte, aber man kann überhaupt zweifelhaft sein, ob sie nicht schon von dem Vorgänger des Plinius, in diesem Falle wahrscheinlich von Mucian herrührt.'

[2]) Oehmichen 145; Sellers, *Introd.* 90. Aus Varro wird angeführt 7, 13: *in Hellesponto circa Parium*; Münzer II 122.

[3]) Suet., *Vesp.* 13; Tacit., *hist.* I 10. — Die Anekdote von der Liebe eines Jünglings zur Knidischen Aphrodite ist auch sonst bekannt; Literatur zu S. Q. 1228.

Alle diese Stellen mit Ausnahme der von Sokrates handelnden sind ihm denn auch mit vollem Recht bereits zugewiesen.[1]) Hier zeigt sich ja der leichtgläubige Reisende, der dem Geschwätz der Mystagogen und Thürhüter willfährig sein Ohr leiht: der strahlende Glanz des Marmors, die marmornen Finger, die sich lebendigem Fleisch einzudrücken scheinen — Alles wird gewissenhaft notirt; wie an einer andern Stelle, ebenfalls von Mucian, dass bei dem Alexander-Bild des Apelles im Ephesischen Artemis-Tempel die Finger vorzutreten und der Blitz aus dem Bilde herauszuragen scheint (35, 92, wovon später). Natürlich war die trunkene Alte besonders berühmt, denn dass der alte Myron schon so etwas machen konnte, musste Wunder nehmen: wir sind darüber etwas besser unterrichtet. Den Periegeten erräth man auch aus genauer Ortsangabe *(Ephesi in templo Dianae post aedem);* bei der Beschreibung dieses Tempels wird Mucian 16, 213 citirt.[2]) Auch auf Samothrake ist Mucian nachweislich gewesen (11, 167) — daher also die für das Bild an sich gleichgültigen *sanctissimae caerimoniae* (Oehmichen 148). Uebrigens mag uns die Alte Myrons lehren auf der Hut zu sein, ob diese Gruppe wirklich der berühmte Skopas gearbeitet hat. — Die auf die Chariten des Sokrates bezügliche Notiz ist nachträglich eingeschoben und zwar ganz ungehörig, das wird nun klar sein; denn sie steht nicht nur zwischen den Angaben über zwei in Klein-Asien befindliche Monumente von an sich nicht unterschiedlicher Bedeutung, sondern auch zwischen zwei Excerpten aus gleicher Quelle. Der Sachverhalt ist um so weniger zweifelhaft, als die einzige ganz flüchtige auf den Maler Sokrates bezügliche Notiz 35, 137 ebenfalls nachträglich eingeschoben ist: *sunt quibus et Nicophanes eiusdem Pausiae discipulus placeat diligentia, quam intellegant soli artifices, alias durus in coloribus et sile multus; nam Socrates iure omnibus placet. tales sunt eius (sc. Nicophanis) cum Aesculapio filiae e. q. s.*[3]) Die

[1]) L. Brunn 43, 45; Furtwängler 54; Oehmichen 148ff.; Münzer I 544; Sellers, *Introd.* 88ff.

[2]) Vgl. auch die Notiz über den Ephesischen Tempel 14, 9 *(etiam nunc)*; ich komme gleich darauf zurück.

[3]) Die Stellen sind in diesem Sinne schon behandelt von Furtwängler 55.

Sokrates-Stelle zeigt, dass der Autor Kunstschriftsteller war; ich komme darauf zurück. — Für das Mausoleum ist Mucian ebenfalls benutzt — so zuerst Furtwängler (54); nicht nur die ganze Umgebung macht dies wahrscheinlich, sondern auch die geographische Abfolge der Städte von Süden nach Norden Halikarnass, Ephesos, Smyrna[1]); ein sicheres Zeugniss endlich ist die bezeichnende Wendung § 31: *hodieque certant manus.* Wir werden noch finden, dass Mucian für Zahlen-Angaben besonderes Interesse zeigt; übrigens giebt Plinius nach ihm auch geographische Messungen. Ueber die hier nebenbei benutzten Quellen, Vitruv und die Chronik, ist oben gehandelt (S. 31).

Aber auch in dem kurzen Abschnitt über die ältere Marmorplastik, der jener von der Schule des Phidias handelnden Stelle vorangeht, ist Mucian benutzt; und zwar stehen die betreffenden Excerpte hier wieder neben einander. § 12 Bupalos und Athenis: *ostendunt et Iasii Dianam manibus eorum factam. in ipsa Chio narrata est operis eorum Dianae facies in sublimi posita, cuius voltum intrantes tristem, abeuntes exhilaratum putant.* Diese Probe auf den Ausdruck des Gesichts, womit die Chiotischen Mystagogen ihre Fremden erheiterten, ist eine ergötzliche Parallele zu der Vorsorglichkeit der Thürhüter des Ephesischen Artemis-Tempels. In Iasos ist aber Mucian gewesen (9, 33); es wird also wohl nicht zufällig der Bericht dort wie von einem Augenzeugen *(ostendunt)* eingeführt sein.[2]) Sollte sich nun Mucian nicht auch einmal eine Inschrift haben mittheilen lassen, zumal eine solche des merkwürdigen Inhalts, dass Chios nicht allein wegen seiner Weinstöcke, sondern auch wegen der Werke der Söhne des Archermos berühmt sei, da er sich doch für diese Künstler, nämlich Bupalos und Athenis, besonders interessirte? Delos hat Mucian besucht, so gut wie Syros und Andros[3]), und die betreffende

[1]) Darauf macht Furtwängler aufmerksam. Für Karien ist Mucian angeführt 9, 33: Münzer II 394.

[2]) Beide Stellen hat schon Oehmichen 147 dem Mucian zugewiesen; vgl. auch Münzer I 525, 1 und 35, 161 *hodieque ostenduntur* nach Mucian Münzer II 393.

[3]) 2, 31; 4, 66ff.; 31, 16, Münzer I 544.

Stelle steht unmittelbar vor der eben ausgehobenen. Es folgt: *Romae eorum signa sunt e. q. s.* Dann: *Patris quoque eorum et Deli fuere opera et in Lesbo insula. Dipoeni quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus refertae fuere. Omnes autem candido tantum marmore usi sunt e Paro insula, quem lapidem coepere lychniten appellare, quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auctor est Varro, multis postea candidioribus repertis, nuper vero etiam in Lunensium lapicidinis; sed in Pariorum mirabile proditur glaeba lapidis unius cuneis dividentium soluta imaginem Sileni intus exstitisse.* Diese Notizen werden nicht zufällig durch den auf Rom bezüglichen Zwischensatz von den Excerpten aus Mucian getrennt sein: sie sind andern Ursprungs. Delos kommt hier noch einmal wieder vor, aber es heisst: *fuere opera.* Mehreres über Marmor aus Varro steht § 135; und § 44 heisst es, dass die berühmten Künstler sich noch nicht des fleckigen Marmors bedient hätten, sondern des Thasischen und Lesbischen. Varro wird nicht nur über den Lychnites gehandelt, sondern auch Einiges über die Künstler bemerkt haben, die darin arbeiteten.[1]) — Zu dem Wunder des Silen-Bildes in den Parischen Brüchen steht eine Parallele bei Cicero aus Karneades[2]); also wird auch hierfür nicht etwa Mucian

[1]) Eine andere Vorlage war vorher benutzt für Dipoinos und Skyllis § 9. Es heisst, diese beiden Künstler — an obiger Stelle ist von Dipoinos allein die Rede — seien nach Aetolien ausgewandert — dort wird Ambrakia genannt für Werke des Dipoinos. Auch von Argos und Kleonae schweigt dieser Bericht. Ich halte den Versuch von Münzer (I 525), dies alles zu reimen durch Annahme einer Ueberarbeitung des Xenokrates durch Antigonos, für ganz verfehlt. Die Legende, wenn auch künstlich zurecht gestutzt (zuletzt Robert 20), wird lokalen Ursprungs sein, und entsprechend ist sie auch vorgetragen. Mucian als Quelle scheint mir nicht ausgeschlossen, besonders wegen der nach Plinius vom Blitz getroffenen Athena; denn Plinius führt nicht weniger als zwei vom Blitz getroffene Kunstwerke mit besonderer Betonung dieses merkwürdigen Umstandes nach Mucian an (35, 60 und 69; L. Brunn 45; Furtwängler 53; Oehmichen 146), und Mucian hat nicht nur Werke des Bupalos und Athenis verzeichnet, sondern sich auch ausführlich über das alte Schnitzbild der Ephesischen Artemis geäussert und dabei auch des Künstlers gedacht (16, 213). — Der Ausspruch über Sikyon: *quae diu fuit officinarum omnium talium patria,* ist nur eine Reminiscenz aus Varro; vgl. 35, 127: *diuque illa (sc. Sicyon) fuit patria picturae,* und oben S. 80ff.

[2]) Div. I 13, 23. Darum hat Furtwängler 60, 1 auf Theophrast als

Quelle sein. — Damit sind wir zu den Schülern des Phidias zurückgeführt, denn von diesem selbst erwähnt Plinius im Folgenden zunächst nur eine Venus in Rom (§ 15 *in Octaviae operibus eximiae pulchritudinis.)*

Die Umschau hat gezeigt, dass von planmässiger Benützung griechischer Autoren für das Kapitel von den Marmorbildnern keine Rede sein kann. Die römischen Monumente nehmen einen unverhältnissmässig breiten Raum ein; für die wenigen aus Griechenland erwähnten Statuen ist vorzugsweise Mucian benutzt. Zu diesem Ergebniss stimmt das Quellenverzeichniss von B. 36: die zu den vorhergehenden Büchern genannten griechischen Kunstautoren fehlen hier mit einziger Ausnahme des Pasiteles, der an zweiter Stelle nach Theophrast genannt wird — eben dies ein Fingerzeig dafür, dass sich das Citat bezieht auf § 39, wo Varro die Schrift des Pasiteles anführt (oben S. 34, 1). Plinius selbst hat die Schrift schwerlich jemals in der Hand gehabt — ich komme darauf zurück. Auch Heliodor fehlt im Autoren-Verzeichniss; der Charakter seiner Schrift verbietet ohnedies bezüglich der von den Schülern des Phidias handelnden Stelle an ihn zu denken. — Die römischen Autoren folgen so: *M. Varrone, C. Galba, Cincio, Muciano, Nepote Cornelio e. q. s.* Nepos wird § 48 citirt, also muss Mucian in dem vorhergehenden kunstgeschichtlichen Abschnitt schon benutzt sein — citirt wird er erst § 131; ja er kann neben Varro, den wir schon § 14 für den *lychnites* citirt und benutzt fanden, für jenen Abschnitt einzig noch in Betracht kommen. Da nun bei der Untersuchung der ganzen Umgebung jener von Alkamenes und Agorakritos handelnden Stelle für andere Nachrichten periegetischen Charakters sich Mucian als *auctor exquisitus* erwiesen hat, so darf man auch jene auf athenische Denkmäler bezüglichen Nachrichten ihm zuschreiben.

Quelle geschlossen, weil dieser im Quellenverzeichniss unter den externi an erster Stelle genannt ist. Ueber Plinius' Benutzung des Theophrast Münzer II 89.

2.

C. Licinius Mucianus, ein nur wenig älterer Zeitgenosse des Plinius und gleich diesem mit hohen politischen Stellungen betraut, hat anders als dieser, der bei der Studirlampe arbeitet, auf weiten Reisen Memoiren sehr bunten Inhalts verfasst. Plinius hat diese eifrig gelesen, excerpirt und benutzt, für die Inseln und den griechischen Osten, wie gewöhnlich angenommen wird. Dass Mucian indess auch auf griechisches Festland seinen Fuss gesetzt, wäre doch selbst dann wohl nicht zu bezweifeln, wenn Plinius es nicht ausdrücklich bezeugte 7, 36, wo er Einiges über ein Mannweib Areskon aus Mucian mittheilt, das dieser in Argos gesehen habe. Die Stelle ist auch verzeichnet von L. Brunn S. 20, scheint aber bisher übersehen zu sein. Und wenn Plinius 16, 239 berichtet, in Argos werde noch jetzt *(etiamnum)* der Oelbaum gezeigt, an den Argos die Io angebunden hatte, so wissen wir jetzt auch, welcher zeitgenössische Augenzeuge ihm das überliefert hat.[1]) Diese zweite Notiz betrifft eine lokale Sehenswürdigkeit: da Mucian diese in Argos verzeichnet, wird er doch wohl auch an den Schätzen Athens nicht stumm vorübergegangen sein. Dieser Hinweis könnte genügen; allein es kommt darauf an, diesen merkwürdigen Mann so zu fassen, dass er uns auf keine Weise wieder entrinnen kann. Ich prüfe also die auf die attischen Monumente bezüglichen Stellen noch einmal und zwar darauf, ob sie nicht noch besondere Kennzeichen enthalten. Zunächst Ortsangaben: *Athenis in aedibus sacris, extra muros, in Matris magnae delubro eadem civitate,* und *Athenis in Ceramico.* Bei dem, was Plinius über die Parthenos sagt, ist in Abzug zu bringen eine deutlich sich kennzeichnende rhetorische Einlage, wovon später die Rede sein wird; es bleiben Notizen periegetischen Charakters: die Statue bestände aus Gold und Elfenbein und sei 26 Ellen hoch; davon hören wir erst jetzt, trotzdem die Parthenos schon 34, 54 als Hauptwerk des Phidias angeführt war und zwar hier als gefertigt *ex ebore* allein. Dann

[1]) Unmittelbar vorher ist ebenfalls Mucian benutzt; § 238: *sunt hodie e. q. s.*

§ 19: *in basi autem quod caelatum est, Πανδώρας γένεσιν appellant: di adsunt nascenti*[1]) *XX numero. Victoria praecipue mirabili periti mirantur et serpentem sub ipsa cuspide aureum ac*[2]) *sphingem.* Man beachte die griechische Bezeichnung für den Gegenstand des Reliefs und dazu die Ἀφροδίτη ἐν κήποις des Alkamenes, wo beidemal keine Uebersetzung gegeben wird. Den citirten *peritus* aber wird man sich als einen sogenannten Kunstverständigen vorstellen müssen, den das Detail der jeweiligen Ausführung und technische Dinge besonders interessirten. Endlich: die Häufung der starken Ausdrücke des Bewunderns *(mirabili, mirantur)* und die Zahlenangaben: die Höhe der Statue ist nach Ellen verzeichnet und über die bei der Pandora-Geburt betheiligten Götter erfahren wir gar weiter nichts als ihre Zahl, worin sich nüchterne Pedanterie verräth. — Einige dieser Kennzeichen haben wir schon im Vorhergehenden angetroffen, so Ortsangaben und Notizen über Maasse bei der Beschreibung des Mausoleums; hier steht auch das missverständliche *πτέρον vocavere circumitum* § 31 (weiter *supra pteron pyramis*[3]), was an *Pandoras genesin appellant* erinnert. Weitere Belege soll die folgende Uebersicht über andere Mucian-Fragmente bringen. — Der Kunstsinn Mucians scheint sich Werken der grossen Kunst gegenüber im Allgemeinen nicht viel anders als in starken Ausdrücken bewundernden Erstaunens geäussert zu haben; unverkennbar aber ist das lebhafte Interesse am Detail der Ausführung, besonders wenn technische Probleme in Betracht kommen; ebenso unverkennbar, dass Plinius von gleichem Eifer beseelt ist und eben desshalb diesen Kunstverständigen nicht selten recht ausführlich zu Worte kommen lässt. Für Zahlenangaben zeigt Mucian besondere Vorliebe.

Mucian hat eingehend das alte Schnitzbild der Ephesischen Artemis behandelt, die Holzart angegeben und die Art der Erhaltung durch Begiessen mit Oel geschildert; der Künstler dieses Bildes Endoios (?) sei älter nicht nur als *Liber pater* sondern

---

[1]) So Urlichs, Chrest. Codd. *sunt nascentis* und *sunt nascentes.* Detlefsen *sunt adstantes.*

[2]) *aureum ac* Detlefsen — Codd. *aeream.*

[3]) Darüber handelt Furtwängler 54.

auch als *Minerva* (16, 213 *Mucianus III cos. ex his qui proxime viso scripsere.)* Dass das Dach des Tempels aus Cedernholz bestände, darüber sei man einig *(convenit)*, sagt Plinius hier. An einer andern Stelle: auf das Dach des Tempels der Ephesischen Artemis steige man noch jetzt *(etiam nunc)* auf einer Treppe, die, wie man sagt, aus einem Weinstock von der Insel Kypern hergestellt sei.[1]) Darnach dürfte Mucian auch für die Nachrichten von dem Tempelbau (36, 95) in Betracht kommen. — Man staune und höre *(mirentur hoc ignorantes):* zu Lindos auf Rhodos *(in Rhodiorum insula Lindi in templo Minervae)* wird ein Panzerhemd des ägyptischen Königs Amasis aufbewahrt, dessen einzelne Fäden aus je 365 Fäden bestehen, wovon sich Mucian, wie er erzählt *(nuperrime prodidit Mucianus ter cos.)*, selbst überzeugt hat, trotzdem wegen der häufig angestellten Proben nur noch geringe Reste davon übrig waren — so Plinius 19, 12. Für Rhodos ist Mucian besonders häufig benutzt; Plinius giebt sogar nach Mucian die Zahl der Statuen an, die dort noch jetzt *(etiamnum)* vorhanden seien 34, 36. Es gehören ihm daher, wie längst bemerkt, folgende Fragmente: 33, 155, wo die Rede ist von Caelatoren: *exstant omnium opera hodie in insula Rhodiorum, Boethi apud Lindiam Minervam, Acragantis in templo Liberi patris in ipsa Rhodo Centauros Bacchasque caelati scyphi, Myos in eadem aede Silenos et Cupidines.*[2]) Hier sind also die Darstellungen berücksichtigt. — 33, 81: *Minervae templum habet Lindos insulae Rhodiorum, in quo Helena sacravit calicem ex electro; adicit historia, mammae suae mensura.*[3]) — 34, 41 erzählt Plinius nach Mucian[4]), ebenfalls ohne ihn zu nennen, von dem am Boden liegenden Koloss von Rhodos, von der ungeheuren Grösse der Gliedmassen *(iacens quoque miraculo est)*, und von gewaltigen Steinen

[1]) 14, 9; auf dies Fragment hat Münzer II 393 hingewiesen.

[2]) Schon von Brieger *de font. Plin.* 60 dem Mucian zugewiesen; vgl. Oehmichen 142. Ich bemerke, dass Plinius *caelare* im uneigentlichen Sinne von Marmorreliefs gebraucht sowohl bei der Parthenos *(in basi quod caelatum est)* als beim Mausoleum *(caelavere Mausoleum, caelavit Scopas* 36, 30).

[3]) Vgl. L. Brunn 41.

[4]) So schon L. Brunn 41.

in ihrem Innern, wodurch das Gleichgewicht hergestellt wurde; auch die einstige Grösse giebt er nach Ellen an. Er fährt nach derselben Quelle fort: *sunt alii centum numero in eadem urbe colossi minores hoc,* wie er an der oben behandelten Stelle, wo nach Mucian von der Knidischen Aphrodite berichtet wird, gleich auch noch andere Sehenswürdigkeiten von Knidos aus Mucian anreiht 36, 22: *sunt in Cnido et alia signa marmorea illustrium artificum,* worauf Werke von Skopas und Bryaxis erwähnt werden (oben S. 125); auch die Werke der Caelatoren sind ja in einer geschlossenen Einlage aus Mucian vereint. Das gleiche Verfahren findet sich bei folgendem in die Behandlung der Metalle eingestreuten Fragment, das meines Wissens bisher nicht beachtet worden ist 34, 140: *Aristonidas artifex cum exprimere vellet Athamantis furorem Learcho filio praecipitato residentem paenitentia, aes ferrumque miscuit ut robigine eius per nitorem aeris relucente exprimeretur verecundiae rubor. hoc signum exstat hodie Rhodi. est in eadem urbe et ferreus Hercules, quem fecit Alcon laborum dei patientia inductus.* Die fragwürdige Ausdeutung der technischen Merkwürdigkeit erinnert an eine ähnliche Nachricht über Silanions Iokaste.[1])

Wichtig sind als Parallele zu der von den Monumenten Athens handelnden Stelle einige entsprechende Fragmente aus der Mucianschen Periegese von Kyzikos, worauf schon Münzer beiläufig hingewiesen hat (II 393). Für Kyzikos ist Mucian bezeugt 31, 19 (vgl. 32, 62), und ich bemerke, dass Plinius jene Fragmente im Zusammenhang einschaltet nach seinen Nachrichten über die Weltwunder Aegyptens und Asiens und vor der Behandlung der Wunder Roms, und zwar unmittelbar nach der auf den Ephesischen Artemis-Tempel bezüglichen Stelle, wofür Mucian, wie bemerkt, wahrscheinlich auch eingesehen ist 36, 98: *durat et Cyzici delubrum in quo millum aureum commissuris omnibus politi lapidis subiecit artifex, eboreum Iovem dicaturus intus coronante eum marmoreo Apolline. translucent ergo iuncturae tenuissimis capillamentis lenique adflatu simulacra refovent, et praeter ingenium artificis*

[1]) Plutarch *Sympos.* V 1, 2 S. Q. 1354.

ipsa materia quamvis occulta in pretio operis intellegitur. eodem in oppido est lapis fugitivus appellatus, Argonautae eum pro ancora usi reliquerant ibi.[1]) *hunc e prytaneo — ita vocatur locus — saepe profugum vinxere plumbo. eadem in urbe iuxta portam quae Thracia vocatur turres septem acceptas voces numeroso repercussu multiplicant. nomen huic miraculo Echo est a Graecis datum. et hoc quidem locorum natura evenit ac plerumque convallium, ibi casu accidit, Olympiae autem arte, mirabili modo, in porticu quam ob id heptaphonon appellant, quoniam septiens eadem vox redditur. Cyzici et buleuterium vocant aedificium amplum, sine ferreo clavo ita disposita contignatione ut eximantur trabes sine fulturis ac reponantur, quod item Romae e. q. s.* Material und Gegenstand der Bilder im Tempel sind angegeben, aber hauptsächlich lässt sich der Kenner über das technische Kunststück vernehmen, nicht ohne das kostbare Material besonders hervorzuheben. Ich denke dabei an die von der Parthenos handelnde Stelle. Nicht ohne Absicht scheinen die griechischen Namen der Gebäude und Plätze beibehalten; ich erinnere an *Athenis in Ceramico, quae appellatur Ἀφροδίτη ἐν κήποις, Πανδώρας γένεσιν appellant;* und zu *iuxta portam quae Thracia vocatur* stellt sich dort *Athenis extra muros.*[2]) 7, 159: *in Tmoli montis cacumine, quod vocant Tempsin CL annis vivere Mucianus auctor est.*[3])

Als Mucianisch lange bekannt ist folgendes Fragment, das wiederum ein Kunstwerk des Ephesischen Artemis-Tempels angeht; 35, 92 *Apelles: pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auri. digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse — legentes meminerint omnia ea quattuor coloribus facta — manipretium*

---

[1]) Vgl. die oben aus Mucian angeführten Legenden der Io und Penelope, und weiter der Andromeda 5, 128.

[2]) Münzer hat weiter hingewiesen auf 33, 129, wo eigenthümlich geschliffene Gläser erwähnt worden, die wunderliche Spiegelbilder zurückwerfen, *in templo Zmyrnae dicata* — Mucian war in Smyrna (7, 36); ferner auf 35, 161: *Erythris in templo hodieque ostenduntur amphorae duae propter tenuitatem consecratae e. q. s.* — Für den *sarcophagus lapis in Assos* wird Mucian 35, 131 citirt.

[3]) 5, 83 *Licinius Mucianus sub radicibus montis quem Capoten appellat (appellant?) supra Zimaram* XII *p. (sc. Euphraten oriri).*

eius tabulae in nummo aureo mensura accepit, non numero.[1]) Apelles, der das Geld so zu sagen scheffelweise einheimst, war also besser daran als Coreggio, der, wie man sagt, sich einmal mit Kupfer hat heimzahlen lassen müssen. Aber die Galleriediener wissen dort noch mehr zu erzählen: der Blitz, der aus dem Bilde herauszutreten scheint, ist wie die bekannten Augen, die den Beschauer, wo er auch hintritt, immer ansehen. — Der Alexander gerade scheint ein Meisterstück später raffinirter Technik gewesen zu sein[2]); eben deshalb muss natürlich die ganze Herrlichkeit — *omnia ea* lässt auf mehr bei Mucian schliessen — nur mit vier Farben gemalt sein. Es wird ja z. B. nicht ausdrücklich hervorgehoben, dass eine Gruppe aus einem Stück oder Guss besteht, wenn dies nicht so gut wie unmöglich ist. — Die Beobachtung der vier Farben knüpft an eine ältere Stufe der Malerei an, wo die Lokaltöne noch deutlich auseinander treten und mehr Gewicht auf Form und Zeichnung gelegt ist. Mit Recht hat Cicero dies Alles gerade für Apelles in Abrede gestellt, *Brutus* 18, 70: *similis in pictura ratio est, in qua Zeuxin et Polygnotum et Timanthem et eorum qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et liniamenta laudamus: at in Aetione Nicomacho Protogene Apelle iam perfecta sunt omnia.* Dass die späte Technik zuweilen zu den wenigen Farben älteren Gebrauchs zurückkehrt — auch Tizian soll vierfarbige Bilder gemalt haben[3]) — darauf kommt es so wenig an wie auf die Möglichkeit, mit vier Grundfarben alle möglichen Farbencombinationen herzustellen[4]), sondern darauf, ob diesbezügliche Beobachtungen möglich oder wahrscheinlich, und vor Allem, wer sie wann angestellt hat. Bei Rembrandtschen Bildern dürfte selbst sehr gewiegten Kennern oft schwer fallen genau

---

[1]) Auch für die folgenden Angaben bis § 93, wo die Römische Quelle einsetzt, scheint Mucian stark benutzt zu sein; L. Brunn 45; Furtwängler 53; Oehmichen 146.

[2]) Plutarch, *Alex.* 4: *Ἀπελλῆς δὲ γράφων τὸν κεραυνοφόρον οὐκ ἐμιμήσατο τὴν χρόαν, ἀλλὰ φαιότερον καὶ πεπινωμένον ἐποίησεν.*

[3]) In den Ateliers erzählt man sich, dass Rubens nur mit sieben Farben gemalt habe: so Bertrand, *Peinture antique* 136.

[4]) Darüber ausführlich Bertrand a. a. O.

anzugeben, mit welchen Farben sie gemalt sind. Die albernen Fremdenführer des Ephesischen Artemis-Tempels haben wir aber schon einmal anhören müssen 36, 32, wo sie von dem blendenden Glanz eines marmornen Götterbildes schwatzen, das den Augen schädlich sei (oben S. 126, 128).

Zu diesem Mucian-Fragment steht in naher Beziehung eine andere Stelle 35, 50: *quattuor coloribus solis immortalia illa opera fecere — ex albis Melino, e silaciis Attico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento — Apelles Aetion Melanthius Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus.* Diese Stelle ist zusammen mit der folgenden, ein Bild aus Neros Zeit betreffenden Anekdote eingeschaltet hinter dem Abschnitt über die Farben und vor der eigentlichen Geschichte der Maler. Die Quelle ist nicht fachwissenschaftlich, wie ein Vergleich mit den auf Farben bezüglichen theilweise widersprechenden Angaben aus Varro-Xenokrates zeigt.[1]) Auch würde dies schon aus dem gespreizten Ton jener Mittheilung zu folgern sein. — *tabulae eorum singulae* zeigt, dass Plinius damit einen bestimmten Fall im Auge hat, und die Berufung auf den Staatsschatz kann nicht beliebige Uebertreibung sein. Nikomedes bietet den Erlös der ganzen Staatsschuld für die Praxitelische Aphrodite (36, 21), doch aus der Malerei ist dergleichen nicht bekannt. Sehr möglich aber, dass eben jenes Alexander-Bild, das für den nach dem Brande unter Alexanders Regierung neu vollendeten Artemis-Tempel bestimmt war, eine ausserordentliche Leistung der Stadt erforderlich machte — Plinius verweilt an jener Stelle nur bei der Aeusserlichkeit der fabelhaften Bezahlung; in diesem Sinn hat L. Urlichs (Chrest. 35, 92) *oppidorum v. o.* erklärt. — Der Hinweis auf die vier Farben

[1]) Vgl. oben S. 79. Für die vier Maler ist attischer Ocker genannt; 33, 160 aber heisst es, des attischen Ockers bedienen sich Polygnot und Mikon; später nahm man diesen nur für das Licht, für den Schatten aber Syrischen und Lydischen. Auch das allgemeine *atramentum* befremdet, da 35, 42 eine bestimmte Sorte desselben dem Polygnot und Mikon, eine andere als Erfindung dem Apelles beigelegt wird. Nikomachos soll sich nach 35, 38 der Eretrischen Erde bedient haben. — Münzer I 513 hätte die obige Stelle nicht unter die Fragmente des Xenokrates aufnehmen dürfen.

dort *(legentes meminerint omnia ea quattuor coloribus facta)* kann nicht etwa aus unserer Stelle herübergenommen sein; denn wie käme Plinius dazu, gerade bei dem Alexander-Bild darauf hinzuweisen? Auch klingt ja *immortalia illa opera* wie eine Reminiscenz an *omnia ea.* Schwerlich jedoch wird man die Erwähnung der drei übrigen Maler daraus erklären können, dass sie ebenfalls für den Ephesischen Tempel gemalt hätten, wodurch sich die ganze Notiz als lediglich Mucianischer Schwindel erweisen würde; denn es kann nicht Zufall sein, wenn bei Cicero (a. a. O.) von denen, welche als Ueberwinder der alterthümlichen Stufe der Vierfarbenmalerei genannt werden, drei bei Plinius wiederkehren: Apelles, Aetion, Nikomachos. Ich vermuthe, dass Plinius sich einer platten Verwechselung schuldig gemacht hat, wozu ihn jene Nachricht des Mucian verführte, indem er die in einer rhetorischen Stelle, wie derjenigen bei Cicero, genannten Vertreter der beiden Richtungen vertauschte. — An sich sind auch diese aus rhetorischen Quellen stammenden Nachrichten über die Vierfarbenmalerei mit der grössten Vorsicht aufzunehmen. Schon in der vorsokratischen Philosophie waren die vier Grund- und Elementarfarben Gegenstand vielfacher Erörterung [1]); es würde sich also wohl begreifen, wenn man später die vermeintlich elementare Technik der Malerei auch nur mit vier Farben arbeiten liess. Verdächtig ist auch das Zusammenfassen mehrerer und zwar ganz verschiedener Maler unter den Begriff der Vierfarbenmalerei. Demokrit verzeichnet bereits viele feine durch Mischung hervorgerufene Abstufungen der Farbentöne [2]), wozu es Kenntniss praktischer Handhabung bedurfte, und daraus ist zu entnehmen, dass schon zu seiner Zeit die Maler thatsächlich über eine reiche Farbenscala verfügten. Das Wunder der vier Farben ist schliesslich so abgegriffen, dass es für Alles herhalten muss; Plinius belegt damit im Verlauf der angeführten Stelle die Einfachheit der guten alten Zeit in der Kunst.

---

[1]) Stob. Ecl. I 16; Diels, Doxogr. 313: *οἱ Πυθαγόρειοι* und Empedokles *λευκόν μέλαν ἐρυθρόν ὠχρόν* (?); vgl. Diels, Proleg. 50; Demokrit bei Theophrast *de sens.* 73 Diels 521: *λευκόν μέλαν ἐρυθρόν χλωρόν.*

[2]) Theophr. *de sens.* 78; Diels 522.

Wir sind schon mehrfach in den technischen Kapiteln des Plinius auf Spuren Mucians getroffen; dazu gehört auch folgende Notiz, die besonders die verdächtige Nachricht von den vier Farben in Erinnerung bringt. Sie findet sich wieder in einer für Zusätze bezeichnenden Weise angebracht, nämlich angehängt an den Schluss der Erörterung über Wandbekleidung mit Tünchwerk 36, 177: *Elide aedis est Minervae in qua frater Phidiae Panaenus tectorium induxit lacte et croco subactum, ut ferunt, ideo, si teratur hodie in eo saliva pollice, odorem croci saporemque reddit.* Die Probe auf eine Wunderbarkeit, wie sie Küster anzuempfehlen pflegen, die noch heute *(hodie)* vorgenommen wird — das kann nur Mucian mitgetheilt haben.[1]) Wir treffen also hier Mucian wieder auf griechischem Festland; dass er in Olympia gewesen, liess sich schon aus der oben angeführten Stelle seiner Memoiren über Kyzikos schliessen, wo er als Parallele zu dem siebenfachen Echo eines dortigen Thurmes ein entsprechendes Wunder von Olympia beibringt: *Olympiae — in porticu quam ob id heptaphonon appellant* (36, 100 oben S. 135, Münzer II 393). Nun wird verständlich sein 34, 36: *Rhodi etiamnum LXXIII signorum esse Mucianus ter cos. prodidit, nec pauciora Athenis Olympiae Delphis superesse creduntur.* Mucian war eben in Athen, Olympia und Delphi.[2]) Wichtiger aber ist, dass jetzt erst Licht fällt auf die Polemik des Plinius gegen die Chronik bezüglich der ersten Malerdaten: mit Unrecht, sagt er, verzeichneten die Griechischen Chronisten zuerst um Ol. 90 Maler, da doch Phidias, der Ol. 83 blüht, selbst anfangs Maler gewesen und sein Bruder Panainos ebenfalls schon um diese Zeit thätig gewesen sei 35, 54: *cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum, praeterea in confesso sit LXXXIII fuisse*

---

[1]) Auch Münzer macht auf diese Stelle aufmerksam II 393. Aber er nimmt mit Unrecht 28, 181 ebenfalls für Mucian in Anspruch, wo die Rede ist vom Hippomanes des Bronzepferdes in Olympia; denn diese Geschichte war allbekannt und wird breit erzählt Aelian *nat. anim.* XIV 18; Paus. V 27, 3. — Auch die Notiz von den Geiern, die nichts vom Opfer in Olympia nehmen 10, 28, ist nicht Mucianisch; Parallelen dazu Paus. V 6, 8; 14, 1; Pausanias der Perieget. 78ff.

[2]) Bezüglich Olympias hat dies auch Münzer II 393 geltend gemacht.

fratrem eius Panaenum, qui clipeum intus pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes discipulus Phidiae et ei in faciendo Iove Olympio adiutor. — Plinius führt uns in dieser selbständigen Polemik in denselben Tempel, wo nach Mucian derselbe Panainos *(frater Phidiae)* ebenfalls als Maler thätig war. Demselben Mucian gehört also auch die Nachricht von der Bemalung des Schildes der Athena ebenda, sowie vermuthlich auch die in engster Folge mitgetheilte Notiz von der Beihülfe des Kolotes bei dem Olympischen Zeus. Mucian hat uns hier eine wichtige lokale Ueberlieferung erhalten, an deren Richtigkeit zu zweifeln kein Grund vorliegt.[1]) Es wird nun weiter klar sein, dass Plinius das Datum für Panainos selbst hinzugefügt hat, wie schon oben (S. 43, 1) gezeigt wurde. — Der zweite in dieser Polemik neben Mucian benutzte Autor ist Duris, gerade wie an jener von den Schülern des Phidias handelnden Stelle; ihm gehört die Angabe über Phidias und den athenischen Schild (Münzer I 533), und er ist am Schluss der Polemik noch einmal benutzt, wovon später.

Auch für den Ursprung der Nachrichten über die Werke der Phidias-Schüler in Athen ist es von Belang, hier eine Nachricht über das Werk eines dritten Schülers zu haben, die als von demselben Autor herrührend erkannt worden ist, und zwar wird hier ebenfalls eine Statue dem Schüler zugewiesen, die nach Pausanias VI 26, 3 Phidias selbst gearbeitet hat. Wir lernen daraus, dass der gelehrte Streit keinen Einfluss gehabt hat auf die lokale Tradition; denn in Bezug auf diese wenigstens ist Mucian ein mehr verlässlicher Zeuge als Pausanias, der von der gelehrten Literatur stark beeinflusst war.

Ich stelle zum Schluss noch einige Notizen aus Mucians Memoiren zusammen, die Plinius selbst hinzusetzt zu einem ihm von griechischer Hand überlieferten Künstler-Katalog, und zwar bei den betreffenden Buchstaben der Künstler — Näheres über den Katalog später. Ich bemerke nur, dass in diesem Katalog sich sonst keinerlei Ortsangaben finden, denn die auf Werke in Rom bezüglichen Angaben sind ebenfalls eigene Zuthaten des Plinius, und dass der Katalog hocharchaische

[1]) Plinius bringt die Notiz noch einmal zu Kolotes 34, 87.

Künstler nicht berücksichtigt. 34, 74: *Cephisodorus Minervam mirabilem in portu Atheniensium et aram ad templum Iovis Servatoris in eodem portu, cui pauca comparantur. Canachus Apollinem nudum qui Philesius cognominatur in Didymaeo Aeginetica aeris temperatura, cervumque una ita vestigiis suspendit ut linum subter pedes trahatur alterno morsu calce digitisque retinentibus solum, ita vertebrato dente utrisque in partibus ut a repulsu per vices resiliat.* — § 78: *Hagesiae in Pario colonia Hercules.* — § 83: *Theodorus, qui labyrinthum fecit* (vgl. 36, 90), *Sami ipse se ex aere fudit, praeter similitudinis mirabilem famam magna subtilitate celebratus. dextra limam tenet, laeva tribus digitis quadrigulam tenuit translatam Praeneste, tantae parvitatis ut totam*[1]) *eam currumque et aurigam integeret alis simul facta musca.*

An den meisten der in diesen Fragmenten bezeichneten Orten sind wir Mucian bereits begegnet. Ich verliere daher über den *Hercules in Pario colonia* kein Wort, weil wir bei Plinius als ebenda befindlich bereits den Eros des Praxiteles aus Mucian verzeichnet fanden.[2]) Auch versteht sich, dass Mucian Samos und Milet besucht hat, da er so häufig für Ephesos und Iasos bezeugt ist. Die abenteuerlichen Notizen über die dort erwähnten Werke sind ihm daher bereits zugesprochen worden.[3]) Auch haben wir ausführliche Aufzeichnungen Mucians gerade über alterthümliche Werke schon angetroffen, und mit um so grösserem Rechte kann man ihn als Urheber der Nachrichten über die technischen Kunststücke des Kanachos und Theodoros bezeichnen, als er sich für technische Probleme aller Art interessirt zeigt. Die Mittheilungen über das mit dem Hirsche der Apollo-Statue des Kanachos angestellte Experiment, 'das gewiss recht nach dem Geschmacke der gewöhnlichen Reisenden war'[4]), verrathen das Interesse eines Augenzeugen, sind aber für den Leser schwer verständlich.[5]) Uebrigens frägt sich, ob das Kunststück von

[1]) Bamb. *miraculo pictam;* reliqui *totam;* Traube *mirum dictu.*

[2]) Oben S. 126. Beide Stellen zusammen hat schon Oehmichen 144 für Mucianisch erklärt.

[3]) Oehmichen 137ff., 142ff.; auch Münzer I 508; Sellers, Introd. 88.

[4]) Petersen, Arch. Ztg. 1880 S. 23.

[5]) Vgl. Petersen ebenda und S. 192.

dem Künstler beabsichtigt war, und ob nicht vielmehr wieder den Küstern der Löwenantheil an der ganzen Geschichte zufällt.[1]) — Mit gleichem Interesse ist die Samische Figur des Theodoros behandelt; man meint einen Augenzeugen zu vernehmen *(dextra limam tenet)*. Das Selbstportrait soll wunderbar auffallend ähnlich sein *(praeter similitudinis mirabilem famam)*: das steht dem leichtgläubigen Verfasser der Memoiren; hier handelt es sich noch dazu um eine Statue aus der Mitte des VI. Jahrhunderts! Der Hinweis auf Praeneste ist verständlich, weil Mucian, wie es scheint, sich Aufzeichnungen gemacht hat über die Sehenswürdigkeiten des dortigen Fortuna-Tempels.[2]) Freilich stimmt die Beschreibung des Miniatur-Viergespannes so auffallend mit derjenigen, die Plinius selbst und Andere von der entsprechenden Arbeit des Myrmekides geben (S. Q. 2192ff.), dass der an sich rege Verdacht einer Verwechselung oder falscher dem Mucian gemachter Mittheilung. vollends begründet erscheint.

Es wird nun verständlich sein, dass ich auch die Notiz von der wunderbaren Minerva des Kephisodor im Hafen der Athener und dem unvergleichlichen Altar ebenda unter die Mucian-Fragmente aufgenommen habe; sie steht unmittelbar vor der Kanachos-Geschichte. Andere bemerken richtig: man 'empfindet hier etwas von einem Berichte eines Augenzeugen'.[3])

---

[1]) Vgl. Sellers zu dieser Stelle.

[2]) 36, 189: *lithostrota coeptavere iam sub Sulla, parvolis certe crustis exstat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit.* Vielleicht gehört auch folgende Notiz hierzu 33, 61: *crassissimae ex iis (sc. bratteis) Praenestinae vocantur etiamnum retinente nomen Fortunae inaurato fidelissime ibi simulacro.* Münzer II 310 will beide Nachrichten dem Praenestiner Verrius Flaccus zuweisen; aber sie passen ihrem Charakter nach weit eher zu Mucian, und die Notiz von den *bratteae* liegt von dem Verrius-Citat 33, 63 zu weit ab, als dass hieraus etwas gefolgert werden könnte. Was Mucian in Puteoli gesehen, erzählt Plinius 8, 6. An Mucian hat bei der Figur des Theodoros auch L. Urlichs gedacht; Beiträge zur Kunstgeschichte 7.

[3]) B. Keil, Hermes 1895 S. 225, der Oehmichen 151 anführt; dieser bemerkt: 'ich denke an Varro, aber auch Mucian ist nicht ausgeschlossen'. — Vgl. auch Furtwängler, Statuencopieen. Abhandlg. d. Bair. Ak. d. Wiss. 1896 S. 554.

Also ist Heliodor die Quelle, wird neuerdings geschlossen.[1]) Allein die dick aufgetragene Bewundernng passt nicht in die trockene streng sachliche Schrift des gelehrten Periegeten[2]), und doch basirt eben darauf die ganze Notiz. Und was soll der Altar, was soll er überhaupt bei Plinius? Wir haben Plinius nun schon öfter darauf ertappt, dass er zu irgend einer aus Mucian erwähnten Sehenswürdigkeit gleich auch weitere demselben Autor entlehnte Notizen über andere Sehenswürdigkeiten desselben Ortes vorbringt, ohne Rücksicht darauf, ob sie in den Zusammenhang passen.[3]) Ausdrücke der Bewunderung aber und plumpes Lob sind gerade ganz besonders bezeichnend für Mucian.[4])

Halten wir zu dieser Untersuchung über Mucian nun noch einmal die periegetische Notiz des Plinius, die von den Werken des Phidias und seiner Schüler in Athen handelt: wir trafen Mucian an allen wichtigeren Punkten auch des griechischen Festlandes, in ähnlicher Weise wie dort über die Sehenswürdigkeiten sich äussernd; er berücksichtigt neben archaischen Werken auch solche der Blüthezeit wie des Praxiteles, Skopas, Bryaxis, Apelles u. A.; in Elis hat er Einiges über Panainos, den Bruder des Phidias, und seinen Schüler Kolotes aufgezeichnet, und damit schliesst sich der Kreis von Beobachtungen, die ohnedies auf Mucian als Vorlage für jene von Athen handelnde Stelle führten.[5])

---

[1]) B. Keil ebenda, Münzer I 540.

[2]) Dies Bedenken macht auch B. Keil 227 geltend.

[3]) 36, 22: *sunt in Cnido et alia signa e. q. s.*; 34, 42: *sunt alii centum numero in eadem urbe colossi*; 34, 141: *est in eadem urbe et ferreus Hercules*; oben S. 134. Auch 36, 98 ff. erwähnt Plinius nach Mucian zusammen beliebige Sehenswürdigkeiten von Kyzikos; oben S. 135.

[4]) z. B. 34, 41: *in admiratione fuit*; 36, 21: *admiratio est*; 36, 32: *in magna admiratione est*; 36, 19: *Victoria mirabilis, periti mirantur.* — 36, 32: *in primis incluta*; 35, 129; 36, 24: *nobilis* (vgl. Oehmichen 149, 147). — 34, 42: *sunt alii centum numero in eadem urbe colossi minores hoc, sed ubicunque singuli fuissent nobilitaturi locum*; 36, 22: *nec maius aliud Veneris Praxiteliae specimen quam quod inter haec sola memoratur.*

[5]) Vielleicht hat Plinius auch andere auf Athen bezügliche Notizen aus Mucian entnommen. Am Schluss des Kapitels über alte Bäume, wofür Mucian stark benutzt ist 16, 240 (vgl. 238: *sunt hodie ex adverso Iliensium urbis*, 239: *etiamnum durare*; oben S. 131) heisst es: *nec non*

3.

Ich wende mich nun zu Duris, den wir für die Phidias-Schüler neben Mucian benutzt fanden. 34, 59: *vicit eum (sc. Myronem) Pythagoras Rheginus ex Italia pancratiaste Delphis posito; eodem vicit et Leontiscum; fecit et e. q. s.* § 60: *fuit et alius Pythagoras Samius, initio pictor. — hic supra dicto facie quoque indiscreta similis fuisse traditur, Regini autem discipulus et filius sororis fuisse Sostratus. Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso. eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine naturam ipsam imitandam esse, non artificem. plurima ex omnibus signa fecit ut diximus fecundissimae artis, inter quae destringentem se quem M. Agrippa e. q. s.* Mit *ut diximus* bezieht sich Plinius auf § 37, wo er von der grossen Zahl überhaupt vorhandener Statuen spricht; nach Mucian befänden sich in Rhodos noch dreiundsiebzigtausend Statuen; und nicht weniger sollten in Athen Olympia und Delphi übrig sein; er könne nur das Wichtigere erwähnen: *cum Lysippus MD opera fecisse prodatur, tantae omnia artis ut claritatem possent dare vel singula, numerum apparuisse defuncto eo, cum thensaurum effregisset heres, solitum enim ex manipretio cuiusque signi denarios seponere aureos singulos.*

Duris hat das Leben seiner Künstler romanhaft ausgeschmückt wie die Laufbahn seiner Helden der Geschichte. Die Sonne glücklicher Zufälle lacht ihnen. Dass Eumenes von Kardia, der gefeierte Held der Alexander-Zeit, als Sohn eines Kutschers in niedriger Hütte geboren und zufällig von Philipp entdeckt worden sei: das weiss Duris genau, trotzdem Andere ganz anders berichten.[1]) Der berühmte Lysipp ist

palma Deli ab eiusdem dei aetate conspicitur, Olympiae oleaster ex quo primus Hercules coronatus est, et nunc custoditur religio. Athenis quoque olea durare traditur in certamine edita a Minerva. — 31, 50: *Athenis Enneacrunos nimbosa aestate frigidior est quam puteus in Iovis horto, at ille siccitatibus riget.* Alte Bäume und Quellen sind Mucians Specialität; 2, 131; 5, 128; 12, 9; 16, 213; 31, 19.

[1]) Plut., *Eumen.* 1; F. H. G. II 471, 7. Nach Nepos, *Eumen.* 1, ist er *summo genere natus.* — Auf die Eumenes-Geschichte hat Münzer I 534 als Parallele zu Lysipp hingewiesen.

von Hause aus Kupferschmied; er arbeitet in Niemandes Atelier; doch durch ein hingeworfenes Wort des Malers Eupompos bekommt er den Wagemuth zu grossen Thaten. Das trägt reiche Früchte. Der lachende Erbe erbricht die Geldkiste. — Die Tyche war das Thema der Peripatetiker. Nicht ohne Grund mag sich bei Duris eine gewisse Vorliebe für das Autodidaktenthum des Parvenüs zeigen; für ihn, den in der Verbannung Gebornen, hatte das Schicksal die Krone von Samos bestimmt.

Auf das an den Schluss gestellte Fragment § 37 hat Plinius dort in unmittelbarer Folge des Duris-Citates selbst verwiesen, und es bedarf wohl keiner Erörterung, dass der Roman von der Unzahl der Statuen und der darauf gegründeten Erbschaft dem Duris ebenfalls gehört und ihm mit Recht schon zugeschrieben ist.[1]) Wiederum erscheint hier Duris mit Mucian gepaart, in einer Erörterung allgemeiner Art, die durchaus Plinius' Eigenthum ist; unmittelbar auf das Duris-Fragment folgt wieder eine eigene Geschichte des Plinius (aus *aetas nostra).* Spricht dies schon sehr für die Annahme eigener Lesefrucht aus Duris wie bei Mucian, so noch mehr die auffällig breite und detaillirte Mittheilung der Anekdote. Das Gleiche gilt von der mit Duris' Namen eingeführten Geschichte. Hier folgt nicht etwa Varro, sondern die bekannte Apoxyomenos-Geschichte aus der Zeit des Tiberius, die also wieder einem selbständig von Plinius benützten Autor gehört. Varro ist sicher erkennbar erst am Schluss bei dem Xenokratischen Urtheil § 65: *statuariae arti plurimum traditur contulisse.* Wer am meisten zur Entwicklung der Kunst beiträgt, wird nicht gerade der sein, der die meisten Statuen macht. Eintausendfünfhundert sollen es gewesen sein, jede einzelne voller Kunst und ruhmberechtigt, jede eine Quelle erspriesslichen Gewinns für den Künstler. Man braucht nur diese banalen Nachrichten den Varronischen dort gegenüberzustellen, um zu empfinden, dass dergleichen in derselben Quelle d. h.

[1]) Brieger, *de fontib.* 61; Sellers, *Introd.* 48. — L. Urlichs, Quellenreg. 10: '§ 37 muss wegen der Münzangabe einem Römer zugeschrieben werden'. Das kann auf sich beruhen, denn es werden ja gar keine bestimmten Preise angegeben.

bei Varro-Xenokrates nicht gestanden haben kann. — Plinius citirt oft einen Autor, wenn er die Verantwortung für die betreffende Notiz von sich ablehnen will[1]); das wird auch bei Lysipp der Fall gewesen sein, und Varro mag etwas Anderes bezüglich des Lehrers gesagt oder die Frage offen gelassen haben. Das Autodidaktenthum ist nach Duris' eigenem Geschmack; ausserdem handelt es sich um eine Verknüpfung verschiedener Generationen, die gewaltsam und chronologisch so gut wie unmöglich ist. Denn nach der lebendigen Darstellung, welche den Novellen des Duris eigenthümlich ist, wird man verstehen müssen, dass der Ausspruch an Lysipp persönlich gerichtet gewesen sei.[2])

Bei der Untersuchung über Mucian hat sich die alte Erfahrung bestätigt, dass oft mehrere Fragmente desselben Autors in unmittelbarer Nachbarschaft stehen. Das ist auch hier mit Duris der Fall. Unmittelbar vor dem Citat seines Namens steht das auf den Samischen Doppelgänger des Pythagoras bezügliche Fragment, das Münzer überzeugend dem Duris zugesprochen hat[3]): Münzer weist hin auf den bekannten Lokalpatriotismus des Duris und seine Vorliebe für den gleichnamigen Philosophen. Nur Duris kennt einen Sohn des Philosophen Pythagoras Namens Arimnestos, der Lehrer des Demokrit gewesen sein soll (Frg. 56 Münzer I 533). Auch hat sich Duris sonst nachweislich mit unbekannten Homonymen befasst (Frg. 77).

Es ist möglich, dass der Samier Pythagoras auch bei

---

[1]) Duris wird in anderen Theilen der Naturgeschichte noch dreimal citirt; jedesmal deutet die Umgebung der Stellen darauf, dass Plinius das Citat übernommen habe. So wird Duris angeführt 7, 30 zusammen mit neunzehn anderen Autoren für *'gentium mirabiles figurae'* (Münzer II 161); ebenso 36, 79 zusammen mit elf anderen Autoren für die Pyramiden. 8, 143 bezeugt Duris den Namen eines treuen Hundes des Königs Lysimachos, unmittelbar darauf Philistos den Namen eines Hundes, der Gelon gehörte. Zu dem Philistos-Citat Münzer II 156. — Duris wird im Quellenverzeichniss angeführt zu B. 7, 8, 12, 13, 34 *(qui de toreutice scripsit)* und 36. Ueber den Titel *toreutice* Urlichs Kunstschriftst. 22 oben S. 26.

[2]) Anders Brunn II 131.

[3]) I 534; aber Münzer nimmt hier wie bei allen Duris-Fragmenten Vermittelung durch Antigonos an; so auch Sellers, *Introd.* 45.

Varro beiläufig erwähnt war, denn von der Trennung der beiden Künstler wissen auch Xenokrates-Antigonos und Andere.[1]) Auf die breite Wiedergabe der gleichgültigen, anekdotenhaften Nachrichten kommt es an: der schlechte Witz von der auffallenden Aehnlichkeit der beiden Künstler[2]), und dass der Samier zuerst Maler gewesen, der Rheginer einen Schwestersohn zum Schüler gehabt haben soll, der Sostratos hiess. Und daneben hören wir weder bei dem Samier Pythagoras noch bei Sostratos von Werken oder künstlerischen Verdiensten! Doch es bedarf des Hinweises gar nicht, dass jene Nachrichten in den knappen Rahmen der Varronischen Notizen nicht passen: wenn Plinius die Fragmente schon in seinen Quellen vorfand, so müsste sie ihm der Zufall so zusammengewürfelt in die Hände gespielt haben, und das wird Niemand behaupten wollen.

Die Betrachtung der dritten oben ausgehobenen Stelle führt zu gleichem Resultat. Das Fragment steht getrennt von den übrigen, weil damit an den vorher erwähnten Myron angeknüpft wird, den der Rheginer Pythagoras besiegt haben soll. Duris hat selbst als Knabe in Olympia einen Sieg im Faustkampf errungen[3]); er schrieb *περὶ ἀγώνων* (Frg. 73 ff.); sein Eigenthum sind in der Hauptsache die Nachrichten über Künstlerwettkämpfe.[4])

Der Rheginer Pythagoras soll zuerst auf Rhythmus und Symmetrie geachtet haben: das bemerkt Diogenes und zwar nach Antigonos-Xenokrates *(πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι.*[5]) Bei Plinius steht nichts davon, trotzdem er einen Theil des Xenokratischen Urtheils anführt *(hic*

[1]) Diog. Laert. VIII 1, 25; Furtwängler 70. Nach römischer Quelle werden von dem Samier *signa ad aedem Fortunae huiusce diei* erwähnt; dieselbe Quelle ist 34, 54 benutzt.

[2]) Polemon soll auf die beiden Pythagoras des Antigonos geantwortet haben: *'Your second Pythagoras, my friend Antigonos' wrote the amused Polemon, 'looks to me suspiciously like your first'!* So Sellers, *Introd.* 53 nach Klein. Ich bemerke nur, dass Polemon von Plinius weder jemals citirt noch benutzt ist. Nach Urlichs Kunstschriftst. 41 soll die ganze Stelle gar aus Varros *Hebdomades* genommen sein.

[3]) Literatur bei Susemihl I 586, 323.

[4]) Münzer I 534 oben S. 124.

[5]) VIII 1, 25; Furtwängler 70; Robert 33.

primus nervos et venas expressit capillumque diligentius). Wenn nämlich Pythagoras überhaupt zuerst auf Symmetrie achtet und nach ihr strebt, Myron aber schon *in symmetria diligentior* ist als Polyklet (§ 58), so kann nach dem Zusammenhang der Urtheile, in denen die Symmetrie einer der wichtigsten Gesichtspunkte zur Beurtheilung der Künstler ist, Pythagoras unmöglich den Myron besiegt haben. Das ist selbst Plinius nicht entgangen. Um sein Duris-Excerpt passend anbringen zu können, hat er den Varronischen Bericht überarbeitet, den Pythagoras weiter abwärts gerückt und den von seiner Symmetrie handelnden Passus gestrichen. Dabei kommt nun aber Pythagoras in die räthselhafte Nähe Lysipps und ganz unpassend zwischen Polyklet, Myron und Lysipp zu stehen, denn auf die von jenen, besonders von Polyklet, bereits ausgebildete Symmetrie bezieht sich das Xenokratische Urtheil über Lysipp (§ 65) sehr wesentlich.[1]) Auch an der Chronik fand ja Plinius bei der Umstellung einen Rückhalt, um so mehr, wenn, wie ich oben vermuthete (S. 57), Pythagoras auf Grund eben jener Wettkampfgeschichte dem Myron angeschlossen worden ist.

---

[1]) So hinsichtlich der Proportionen und der *statura quadrata.* — § 59 *Pythagoras: hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius;* nicht *diligentius quam Myron,* wie § 58 *numerosior in arte quam Polyclitus.* Myron kann unmöglich dort als stillschweigend verglichen angesehen werden, weil das Urtheil über ihn um mehrere Sätze von demjenigen über Pythagoras getrennt ist (vgl. oben S. 10, 1). Es ist also zu verstehen: *hic primus expressit capillum diligentius.* Pythagoras gilt dem Xenokrates als archaischer Künstler (oben S. 10), der zuerst auf Symmetrie achtet, Sehnen und Adern darstellt und einige Sorgfalt auf das Haar verwendet. Diese Errungenschaften werden für Polyklet und Myron vorausgesetzt. Aber Polyklets Symmetrie ist zu tadeln, und Myron fällt bei der Darstellung des Haares in archaische Gewohnheiten zurück. — Robert 33 findet die Steigerung vollständig so: 'Myron übertrifft den Polyklet in der Symmetrie; Pythagoras strebt nach ihr; Lysipp beobachtet sie aufs Sorgfältigste'. Aber es heisst ja: Pythagoras strebt zuerst nach ihr *(πρῶτος).* Wenn, wie Robert mit Jahn und Overbeck annimmt, in dem *numerosior arte* (Myron) sich der von Diogenes erwähnte *ῥυθμός* verbirgt, so würde auch bezüglich dessen Pythagoras die Reihe eröffnen als Erster *(πρῶτος).* — Umstellungen hat übrigens Plinius auch bei den Malern vorgenommen; oben S. 10.

Pythagoras der Rheginer soll nicht nur Myron, sondern auch einen Leontiskos besiegt haben, sein Schüler und Neffe soll ein gewisser Sostratos gewesen sein: beide Namen sind der kunstgeschichtlichen Ueberlieferung über Pythagoras sonst unbekannt.[1]) Dagegen kennen wir sie als berühmte Athleten, deren Statuen in Olympia neben einander standen (Paus. VI 4, 1 ff.); sie zeichneten sich aus durch einen besonderen beim Ringen und Pankration gehandhabten Kniff des Fingerbrechens (Suid. *ἀκροχειρίζεσθαι*). Es begreift sich also, wie Duris zu jenen Namen kam, weil er, der selbst einst in Olympia gesiegt hatte und *περὶ ἀγώνων* schrieb, eine besondere Vorliebe für Agonistik hatte. Doch wir können ihm noch weiter folgen. Nach Pausanias war die an zweiter Stelle genannte Statue des Leontiskos von dem Rheginer Pythagoras gearbeitet, über dessen Lehrer er sagt: *διδαχθῆναι δὲ παρὰ Κλεάρχῳ φασὶν αὐτόν, Ῥηγίνῳ μὲν καὶ αὐτῷ, μαθητῇ δὲ Εὐχείρου. τὸν δὲ Εὔχειρον εἶναι Κορίνθιον, φοιτῆσαι δὲ ὡς Συάδραν (?) τε καὶ Χάρταν Σπαρτιάτας.* Von Leontiskos berichtet Suidas *Σώστρατος: διδαχθῆναι δὲ αὐτὸν παρὰ Κλεάρχῳ μαθητῇ Εὐχείρου τοῦ Κορινθίου καὶ Χίλωνος Πατρέως.* Das bezieht Suidas sinnlos auf den Athleten Leontiskos; er spricht in diesem Artikel von den beiden berühmten Athleten Sostratos und Leontiskos nach Pausanias (vgl. den Artikel *ἀκροχειρίζεσθαι*), und desshalb wird gewöhnlich angenommen, dass er die angeführte Diadochie des Pythagoras bei Pausanias irrthümlich auf Leontiskos übertragen habe. Das ist ganz unmöglich, weil bei Pausanias der zweite Lehrer, Chilon von Patrae, fehlt; auch weiss Suidas nichts von Syadras und Chartas. Es liegt vielmehr bei Suidas eine Angabe vor über die Lehrer des von Duris eingeführten Bildhauers Leontiskos; diesen wirft er mit dem Athleten gleichen Namens zusammen, was ja bei ihm nichts Ungewöhnliches. Wess Geistes Kind diese Angabe ist, erkennt man daraus, dass hier wieder ein sehr berühmter

---

[1]) Ein Sostratos ist Vater und Lehrer des Pantias von Chios, welcher in der Schulfolge des Sikyoniers Aristokles dem siebten Gliede gehört; Paus. VI 9, 3; 3, 11. Klein denkt an die Möglichkeit der Identität dieses Sostratos mit dem obigen; Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. 1881 V 105.

Athlet, Chilon von Patrae (Paus. VI 4, 6), zum Künstler gestempelt wird. Nun begreift sich auch der Wettkampf erst recht; Leontiskos war nach Duris Mitschüler des Pythagoras bei Klearch, denn die verdächtige Diadochie bei Pausanias (Robert 10) ist doch wohl desselben Ursprungs und nur durch verschiedene Hände gegangen.[1])

Wir hören also: die Statuen zweier berühmter Athleten des Sostratos und Leontiskos stehen in der Altis neben einander; des Letzteren Statue hat der Rheginer Pythagoras gearbeitet. Denselben Namen Leontiskos führt ein von demselben Pythagoras besiegter Bildhauer, der sein Mitschüler bei Klearch war. Dieser lernt bei Eucheiros und Chilon von Patrae, dies wieder ein Homonym eines bekannten Athleten, dessen von Lysipp gefertigte Statue in Olympia nicht weit von denjenigen des Leontiskos und Sostratos aufgestellt war (Paus. VI 4, 7). Ein Bildhauer Sostratos endlich ist Schüler und Schwestersohn des Rheginers Pythagoras. Dies alles sind ja freilich höchst räthselhafte und unbegreifliche Zufälle, wenn es nicht Duris wäre, der mit dem wunderbarsten Spiel der Tyche spielt und luftige Märchen aufbaut.

35, 145: *non omittetur inter hos insigne exemplum. namque Erigonus tritor colorum Nealcae pictoris in tantum ipse profecit ut celebrem etiam discipulum reliquerit Pasian, fratrem Aeginetae pictoris.* Wieder hat hier der Farbenreiber, der zum Meister wird, keinen eigentlichen Lehrer. Nur Nealkes ist bekannt; die andern Namen sind erfunden.[2]) Auch dies Fragment verräth sich als selbständig von Plinius ausgehobenes Excerpt; denn es steht am Schluss der Maler-Geschichte als Nachtrag, ohne Zusammenhang mit der Umgebung. Desgleichen steht das folgende ebenfalls schon von Münzer erkannte Fragment zusammenhanglos in Plinius' Auszug aus der Chronik 34, 51: *Silanion — in hoc mirabile, quod nullo doctore nobilis fuit, ipse*

---

[1]) Ein Rheginer Klearchos soll nach Paus. III 17, 6 Schüler von Dipoinos und Skyllis oder Daedalos gewesen sein; Paus. d. Perieget. 194, 1; Robert 9.

[2]) Das Fragment hat zuerst erkannt Münzer I 532. Also nicht der mit Arat befreundete Maler Nealkes (Plut., *Arat.* 13) ist gemeint; darüber Münzer ebenda.

discipulum habuit Zeuxiaden. Der Schüler ist wieder unbekannt; die ausdrückliche Betonung der Merkwürdigkeit verbietet die Nachricht auf Apollodor, der ebenfalls Duris benutzt, zurückzuführen. — In der schon wiederholt berührten Polemik gegen die Chronik bezüglich der erst mit Ol. 90, also nach Phidias, anhebenden Malerliste bringt Plinius zunächst folgende Notiz aus Duris an 35, 54: *cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum* (Münzer I 533, oben S. 140). Auch der Samier Pythagoras ist *initio pictor* und Lysipp wird über den Meister, dem er folgen solle, aufgeklärt durch den Ausspruch eines Malers. Ob auch bei Phidias mit jener Annahme der Frage nach dem wahren Lehrer ausgewichen werden sollte, bleibt dahingestellt.[1]) Ein monumentales Zeugniss fälscht Duris bei Arimnestos, dem Sohn des Philosophen Pythagoras (Frg. 56 Münzer ebenda), und so ist auch der Schild schwerlich ernst zu nehmen.[2]) Wir sehen in dieser von Plinius selbst geführten Polemik (oben S. 22ff.) den Duris wiederum eigenhändig von ihm benützt, und zwar hier wiederum neben Mucian (vgl. oben S. 140). Am Schluss derselben Polemik ist Duris noch einmal verwerthet, nämlich für Panainos 35,58: *quin immo certamen etiam picturae florente eo (sc. Panaeno) institutum est Corinthi ac Delphis, primusque omnium certavit cum Timagora Chalcidense, superatus ab eo Pythiis, quod et ipsius Timagorae carmine vetusto apparet chronicorum errore non dubio* (Münzer I 535). Die Zeit des Panainos hat Plinius selbst erschlossen nach Phidias, daher *florente eo* (oben S. 12,4; 43). Plinius bringt die Nachricht sichtlich mit einiger Ausführlichkeit vor, weil der vermeintliche Wettstreit der Malerei an den Pythien und Isthmien freilich für ihre zeitige Blüthe zeugt. Dass daran kein wahres Wort ist, versteht sich; die Ueberlieferung über Pythien und Isthmien weiss von keinem Agon der bildenden Künste und dazu stimmt, dass auch jener Timagoras wieder eine unbekannte Grösse ist. Ein Epigramm hat Duris für das Anathem des Arimnestos zur Hand; so hier ein *vetustum*

[1]) Vgl. Sellers, *Introd.* 51.

[2]) H. L. Urlichs, Wochenschr. für Class. Philol. 1895 S. 548, betont mit Recht, dass die Notiz in dieser Fassung unmöglich auf den Schild der Parthenos gehen könne.

carmen. — Mit gutem Grund hat Münzer auch die bekannte Geschichte von dem Wettstreit der Künstler der Amazonen-Statuen (34,53) auf Duris zurückgeführt, indem er bemerkt, dass ihre charakteristische Fassung auf Erfindung deutet nach der Legende von dem Wettstreit nach der Schlacht von Salamis bei Herodot.[1]) Uebrigens ist die gegebene Voraussetzung, dass in Ephesos thatsächlich mehrere berühmte Amazonen-Statuen vorhanden waren. Auch dies Excerpt ist bei Plinius wieder loses Blatt, denn er schaltet es ein zwischen dem Auszug aus der Chronik und der eigentlichen Künstlergeschichte, wenig passend, da er zu den wettstreitenden Künstlern bemerken muss: *quanquam diversis aetatibus geniti* (oben S. 12,4). Es heisst: *tertia Cresilae quarta Cydonis.* Wir kennen keinen Künstler Kydon; aber nicht Duris hat zu den andern bekannten einen unbekannten Kydon erfunden, sondern Plinius flüchtig excerpirt. Kresilas war Kydoniat[2]) und aus dem seltenen Ethnikon *Κύδων* hat Plinius einen Künstler gemacht.[3]) Das ist wichtig, weil sich das Missverständniss nur bei direkter Entlehnung aus griechischer Quelle passend erklären lässt. Duris scheint auch auf sprachlichem Gebiete ein Sonderling gewesen zu sein; dafür werden wir noch weitere Anzeichen finden.

Man vermisst ein Varronisch-Xenokratisches Urtheil besonders bei dem berühmten Protogenes: dass es thatsächlich nicht gefehlt hat, dafür schien Quintilian einen Anhalt zu bieten (oben S. 112). Es würde begreiflich sein, wenn Plinius das Urtheil unterdrückt hätte, weil er gerade für Protogenes ein besonders breites Excerpt aus Duris bringt 35,101: *patria ei Caunus, gentis Rhodiis subiectae. summa paupertas initio artisque summa intentio et ideo minor fertilitas. quis eum docuerit non putant constare, quidam et naves pinxisse usque ad quinquagensimum annum, argumentum esse, quod cum Athenis celeberrimo loco Minervae delubri propylon pingeret, ubi fecit nobilem Paralum et Hammoniada, quam quidam Nausicaan vocant,*

[1]) VIII 123, vgl. Plut. *Themist.* 17. Duris zeigt auch sonst Interesse für Amazonen; Frg. 6,18.

[2]) Er signirt *Κυδωνιάτης* Löwy 45—47.

[3]) So schon O. Jahn, Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1850 S. 37. Oben S. 19,1.

adiecerit parvolas naves longas in iis quae pictores parergia appellant, ut appareret a quibus initiis ad arcem ostentationis opera sua pervenissent. palmam habet tabularum eius Ialysus, (qui est Romae dicatus in templo Pacis). cum pingeret eum, traditur madidis lupinis vixisse, quoniam simul et famem sustinerent et sitim nec sensus nimia dulcedine obstruerent. huic picturae quater colorem induxit contra obsidia iniuriae et vetustatis, ut decedente superiore inferior succederet. est in ea canis mire factus ut quem pariter et casus pinxerit. non iudicabat se in eo exprimere spumam anhelantis, cum in reliqua parte omni, quod difficillimum erat, sibi ipse satisfecisset. displicebat autem ars ipsa nec minui poterat, et videbatur nimia ac longius a veritate discedere, spumaque illa pingi, non ex ore nasci; anxio animi cruciatu, cum in pictura verum esse, non verisimile vellet, absterserat saepius mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. postremo iratus arti, quod intellegeretur, spongeam inpegit inviso loco tabulae, et illa reposuit ablatos colores qualiter cura optaverat, fecitque in pictura fortuna naturam. hoc exemplo eius similis et Nealcen successus spumae equi similiter spongea inpacta secutus dicitur, cum pingeret poppyzonta retinentem eum. ita Protogenes monstravit et fortunam.[1]) Der Beginn der Laufbahn ist wie üblich: höchste Armuth, der Lehrer unbekannt. Dass sich der Maler von kleinen Anfängen bis zum höchsten Gipfel des Ruhmes emporgearbeitet habe, soll er selbst auf einem Bilde der Propyläen angedeutet haben. Es braucht nicht bemerkt zu werden, dass Duris dies Zeugniss für das Walten der Tyche in das Bild hineininterpretirt. — Während der Arbeit an dem Ialysos lebt der Maler von feuchten Lupinen. Die Peripatetiker beobachten die Maler im Atelier: nach Theophrast singt Parrhasios beim Malen[2]) und Nikias soll über der Arbeit das Essen vergessen haben.[3]) Besonders ausführlich erzählt dann aber Plinius, wie ein wunderlicher Zufall zum Gelingen der Arbeit beitrug; es wird ausdrücklich bemerkt, dass der Tyche die naturgetreue Darstellung des

[1]) Münzer hat nur die ersten Sätze von *quis eum docuerit* bis *opera sua pervenissent* als Duris zugehörig ausgehoben.

[2]) Athen. XII 543 F. S. Q. 1700.

[3]) S. Q. 1812 ff.

Hundes verdankt werde und dass Protogenes für die Tyche Zeugniss sei. Die Geschichte von der zufällig geglückten Darstellung des Schaumes durch Werfen eines Schwammes ist auch sonst überliefert, aber nie — und darauf kommt es an — weder so ausführlich wie bei Plinius noch im Zusammenhang mit einem bestimmten Bilde. Mehrfach wird der Maler gar nicht genannt und es ist nur von dem Bilde eines Pferdes die Rede[1]); mit irgend einem Pferde-Bild des Apelles bringt Dion Chrysosthomos die Geschichte in Zusammenhang.[2]) Auch die entsprechende von Plinius selbst hinzugefügte Anekdote, die ein Pferde-Bild angeht, kann aus Duris stammen, obschon sie Plinius wahrscheinlich vermittelt worden ist[3]); hier ist wieder von einem ganz bestimmten Bilde die Rede, und in das Atelier des Nealkes hat uns Duris schon einmal geführt. Spätere haben sich an die originale Fassung der Anekdoten nicht gehalten: sie sprechen ausschliesslich von Pferden, weil bei diesen der Schaum eher zu bemerken ist als bei keuchenden Hunden; Maler werden entweder gar nicht genannt, oder nur der bekannteste, Apelles.

Aber auch in dem, was Plinius weiter erzählt, lässt sich Duris' Hand kaum verkennen. Plinius erwähnt zunächst, dass wegen jenes Ialysos Demetrios Rhodos geschont habe (vgl. 7, 126). Dann erzählt er, wieder auffällig breit, wie Protogenes unbekümmert um die Belagerung in seiner ausserhalb der Stadt belegenen Besitzung[4]) gearbeitet habe und mit Demetrios zusammengetroffen sei, und dass damals der berühmte Satyr *anapauomenos* entstanden sei. Strabo erwähnt als vorzügliche Sehenswürdigkeiten von Rhodos den Ialysos und den Satyr der Protogenes (XIV 652). Zu diesem bringt er folgende drollige Anekdote: auf dem Pfeiler, an dem der Satyr lehnt, sei ur-

---

[1]) Plutarch, *περὶ τύχης* 4; Valerius Max. VIII 111, 7 *(quaedam nulla arte effici posse)*.

[2]) *περὶ τύχης* Or. 63, wo es heisst: *καὶ ἐτέλεσεν οὐ διὰ τῆς τέχνης, ἀλλὰ διὰ τύχης τὴν γραφήν*. Vgl. auch Sext. Empir. Pyrrh. Hypoth. I 28 S. Q. 1889.

[3]) Ich komme darauf weiter unten zurück.

[4]) *in suburbano suo hortulo;* darauf bezieht sich Plinius 35, 118: *casa Protogenes contentus erat in hortulo suo.*

sprünglich ein Rebhuhn gemalt gewesen von solcher Vollendung, dass die Beschauer darüber den Satyr vergassen; Rebhuhnzüchter hätten Thiere gebracht, die ihr gemaltes Ebenbild angakelten: aus Aerger darüber habe Protogenes das Rebhuhn wieder ausgewischt, da er sah, dass das ἔργον zum πάρεργον wurde. Ich erwähne dies, weil vielleicht nicht zufällig von einem Parergon auch bei dem Bilde der Propyläen die Rede ist: *in iis quae pictores parergia appellant.* — Die ausführliche und lebhafte Erzählung des Plinius kann, wie ich glaube, wieder als original gelten gegenüber andern knappen und unklaren Berichten.[1]) Zur Erfindung der Fabel[2]) war der nächste Anlass der Umstand, dass das Heiligthum mit dem Bilde des Ialysos bei der Eroberung geschont wurde. Ob Protogenes selbst die Belagerung noch erlebt hat, steht dahin[3]); wenigstens ist es sehr unwahrscheinlich, dass er damals an Bildern arbeitete, die seinen Ruhm begründeten, was sich freilich gerade für Duris versteht. Nach Apollodor ist er Zeitgenosse des Apelles; auch mit Aristoteles soll er zusammengetroffen sein (35,106). Dem Duris kommt es eben auf eine Hand voll Jahre nicht an. Aus der Anekdote von den Amazonen-Statuen folgt mit nichten, dass die betreffenden Künstler Zeitgenossen waren. Lysipp scheint ungefähr zwei Generationen nach Eupomp geblüht zu haben; das hindert Duris nicht die beiden Künstler in unmittelbare Beziehung zu bringen (oben S. 146). Protogenes war nicht fruchtbar; also, schliesst Duris, hat er spät angefangen und bis zum fünfzigsten Jahre Schiffe gemalt. Freilich soll er nach Einigen am Ialysos allein sieben oder gar elf Jahre gearbeitet haben. — Plinius bringt auch zwei Geschichten von einer Begegnung des Protogenes mit Apelles, wie ich vermuthe

---

[1]) Darüber handelt Brunn II 236 ff.

[2]) Protogenes soll den Satyr *sub gladio* gemalt haben; das erinnert an die Geschichte von Archimedes, der bei der Belagerung von Syrakus des eindringenden Soldaten nicht achtet und an seinen Figuren weiter zeichnet *stricto super caput gladio* Valer. Max. VIII 7. Auch Miss Sellers, die die Plinianischen Erzählungen von Protogenes ebenfalls auf Duris zurückführt, weist auf die Archimedes-Geschichte hin, *Introd.* 61.

[3]) Nach Gellius XV 31 war er damals nicht mehr am Leben.

ebenfalls nach Duris. 35, 88: Protogenes ist verkannt und arm; Apelles kauft ihm für hohes Geld Bilder ab und lässt verbreiten, er wolle die Bilder als die seinigen verkaufen, worauf die Stimmung zu Gunsten des Protogenes umschlägt. Dann 35, 81: Apelles besucht den Protogenes und wird an der Linie, die er zeichnet, erkannt. Eine dritte Person, die alte Magd, hilft den Knoten der Fabel schürzen. Die Geschichte lässt eine Neigung des Verfassers zu dramatischer Behandlung von Scenen deutlich erkennen, was gerade für Duris bezeichnend ist.[1]) Auch ist die Pointe wieder ein Wettstreit, wobei Protogenes den Kürzeren zieht.[2]) Plinius trägt die Fabel so ausführlich und detaillirt vor, dass man auch desshalb glauben möchte, er habe das Original vor sich gehabt.[3])

Plinius sagt an der oben ausgehobenen Stelle von Protogenes 35, 101: *cum Athenis celeberrimo loco Minervae delubri propylon pingeret.* Wegen des singulären *propylon* hängt mit dieser Stelle, wie Andere bemerkt haben, 'genetisch' zusammen 36, 32: *non postferunter et Charites in propylo Atheniensium, quas Socrates fecit, alius ille quam pictor, idem ut aliqui putant.*[4]) Diese Notiz findet sich bei Excerpten aus Mucian; sie verräth einen Kunstschriftsteller und ist nachträglich eingeschoben so gut wie die auf den Maler Sokrates bezügliche Notiz 35, 137: *nam Socrates iure omnibus placet* (darüber oben S. 127). Mit diesen Stellen ist vermuthlich zu combiniren Diog. Laert II 5, 4: *Δοῦρις καὶ δουλεῦσαι αὐτὸν (Σωκράτην) καὶ ἐργάσασθαι λίθους· εἶναί τε αὐτοῦ καὶ τὰς ἐν ἀκροπόλει Χάριτας ἔνιοί φασιν ἐνδεδυμένας οὔσας.* Es wird nicht Zufall sein, dass hier Duris citirt und unmittelbar darauf der gewöhnlichen Ansicht gedacht wird, die Chariten seien von dem Philosophen Sokrates gemacht; wie andrerseits, dass auch Plinius den Philosophen nicht erwähnt.

---

[1]) Schubert, Geschichte des Pyrrhus 15ff.; Sellers *Introd.* 59.

[2]) *at Protogenes victum se confessus.*

[3]) Das gilt z. B. nicht von der kurzen Notiz über die Begegnung des Apelles mit Ptolemäos, die aus dem eben vorher citirten Apion genommen sein kann. — Ausführlich bringt die Anekdote Lukian *Calumn. non tem. cred.* 2 S. Q. 1839.

[4]) Wachsmuth, Stadt Athen I 36; B. Keil, Hermes 1895 S. 227.

Es sieht dem Duris ganz ähnlich, dass er die populäre Identificirung des Meisters der Chariten mit dem Philosophen verwarf[1]), und nun einen unbekannten Homonymen zur Hand hat, für dessen Identität mit einem wiederum unbekannten homonymen, aber von ihm hoch geschätzten Maler[2]) er entweder selbst eintrat oder Andere eintreten liess. Zeugen führt er auch ein an der obigen Protogenes-Stelle *(quam quidam Nausicaan vocant).* — Plinius behält *Charites* bei aus seiner griechischen Vorlage[3]), also doch wohl auch *propylon*, was zweimal vorkommt.[4]) Nach Missverständniss oder flüchtiger Uebersetzung klingt *celeberrimo loco Minervae delubri.* Es wäre darnach 36, 32 Duris wieder neben Mucian benutzt.

Duris scheint seinen Aussagen gerne durch übertriebene Zahlenangaben Nachdruck verliehen zu haben. Protogenes malt bis zum fünfzigsten Jahre Schiffe; Lysipp hat 1500 Werke geschaffen, und für jedes derselben einige Goldstückchen bei Seite gelegt (34, 37 oben S. 145). Für Goldeswerth und klingende Münze sind die Helden des Duris sehr empfänglich; das versteht sich für die Zeit jäher Glückswechsel. König Philipp besass einen goldenen Becher im Gewicht von 50 Drachmen, den er allabendlich unter sein Kopfkissen legte (Frg. 4.[5]) Demetrios Phalereus hatte eine jährliche Revenue von 1200 Talenten, wovon aber das Meiste für Schwelgereien draufging; für die armen Soldaten und die Administratur blieb wenig

---

[1]) So hat schon Benndorf die Diogenes-Stelle beurtheilt, Arch. Ztg. 1869 S. 56 ff.

[2]) *iure omnibus placet.*

[3]) Auch Benndorf 57,5 bemerkt, dass die Worte *Charites in propylo* auf Griechische Quelle weisen. — Nach Varro schreibt Plinius 35, 79: *Venerem, quam Graeci Charita vocant;* vgl. 35, 141: *Nearchus Venerem inter Gratias et Cupidines.*

[4]) Vielleicht ist der Ausdruck absichtlich gesucht. Phanias, *Anth. Pal.* VI 297 *ἀνὰ προπύλαιον Ἀθάνας.* Plutarch, *Is. et Os.* 32, 363 F *ἐν Σάϊ γοῦν ἐν τῷ προπύλῳ τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἀθηνᾶς.* Die von Appius Claudius Pulcher erbauten kleinen Propyläen von Eleusis werden in der Weihinschrift als *Propylum* bezeichnet, *Corp. Inscr.* 1 619 Wilmanns, *Exempla* 31. Cicero, *ad Attic.* VI 1, 25 und VI 6, 2 nennt diesen Eleusinischen Bau ebenfalls *πρόπυλον*, den athenischen dagegen *propylaea, de offic.*, II 17, 60.

[5]) Die Geschichte kennt auch Plinius 33, 50.

übrig (Frg. 27). Ein gewisser Antilochos schmeichelt durch elende Verse dem Lysander; dafür schenkt ihm dieser einen Hut voll Silbermünzen (Frg. 65). — Duris, wenn ich ihn eben recht erkannt habe, weiss auch genau, dass mit 50 Talenten Apelles die Werke des Protogenes aufgekauft habe (35, 88). Der Art findet sich aber noch mehr bei Plinius. 35, 99 *Aristides Thebanus: idem pinxit proelium cum Persis, centum homines tabula ea complexus pactusque in singulos mnas denas a tyranno Elatensium Mnasone.* 35, 107 *Asclepiodorus: huic Mnaso tyrannus pro duodecim diis dedit in singulos mnas tricenas, idemque Theomnesto in singulos heroas vicenas.* Dass diese Angaben alle von einer Hand herrühren, ist klar; ebenso, dass sie sämmtlich erfunden sind; schon die regelmässigen Zahlen 10, 20, 30 zeigen das. Der Autor lässt die Bilder nach den Figuren, also sozusagen die Leinwand nach der Elle bezahlen; es ist doch wohl derselbe nüchterne Rechner, der den Lysipp 1500 Werke schaffen und für jedes einige Goldstücke in Sicherheit bringen lässt. Mnaso war reich, wie sich das für einen Tyrannen gehört; er soll tausend Sklaven gehalten haben.[1]) Theomnestos scheint es am billigsten gethan zu haben, was sich begreift; falls er nämlich nicht von Duris erfunden ist, muss er so gut wie unbekannt gewesen sein. Denn wir wissen nur von einem Bildhauer des Namens.[2]) Die Erwähnung dieses Theomnestos ist für Plinius ungehörig, da er weiter nichts über ihn zu sagen weiss; ein Beweis, dass er die betreffende Notiz nicht bei Varro bezüglich Xenokrates-Antigonos fand, sondern sie selbst einschob. Die griechische Preisangabe und Beibehaltung des griechischen Wortes mna — so wenigstens sicher § 107[3]) — machen es wahrscheinlich, dass die Vorlage griechisch war.

Es soll auch einen Maler gegeben haben, der so gute Geschäfte machte, dass er schliesslich seine Bilder verschenkte, weil nach seiner Meinung ein Preis, der ihrem wahren Werthe entspräche, doch nicht zu erlangen sei; das war Zeuxis 35, 62:

[1]) Timaeos bei Athen. VI 264 D.

[2]) Plin. 34, 91; Paus. VI 15, 2; Loewy 286.

[3]) § 99. Voss. *mnas*, Ricc. *omas*, Bamb. *minas*. Vgl. 21, 185 *mna, quam nostri minam vocant, pendet drachmas Atticas C.*

opes quoque tantas acquisivit ut in ostentationem earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomen suum ostentaret. postea donare opera sua instituit, quod nullo pretio satis digno permutari posse diceret, sicuti Alcmenam Agragentinis, Pana Archelao. — Münzer (I 536) hat zu dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Duris ganz besonderen Werth auf die Kostümirung seiner Helden legt; wir hören z. B. wie das goldgeschmückte Schuhwerk des Demetrios Poliorketes gearbeitet war, wie die Kopfbinde aussah, dass auf seiner Chlamys goldene Sterne und der Thierkreis gestickt waren u. A. Demetrios überbot mit dieser Tracht andere Herrscher, über deren Kostüm ebenfalls nach Duris berichtet wird.[1]) Die detaillirten Angaben der Tracht bieten der Interpretation oft Schwierigkeiten; Plinius scheint durch *tessera* das griechische *κύβος* auf gut Glück wiederzugeben.[2]) Für Benutzung des Originals dürfte weiter sprechen, dass er nicht nur das prunkhafte Kostüm, sondern auch den Ort erwähnt, wo es zur Schau getragen sei, wie er im Folgenden auch die Bilder nennt, welche Zeuxis verschenkte, und die Beschenkten namhaft macht.[3]) Von den Varronischen Urtheilen sind durch Zusätze aus andern Quellen getrennt sowohl dies als das folgende Fragment.

35, 65 *Parrhasius: descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur, et cum ille detulisset uvas pictas tanto successu ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem. fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uvas ferentem, ad quas cum advolassent*

---

[1]) Athen. XII 535E Frg. 31; vgl. Sellers, *Introd.* 56.

[2]) Salmasius in *Script. hist. August. ed. Casaubonus* II S. 851, was Sellers anführt. Hesych *κύβος· οἱ Σαλαμίνιοι λέγουσι κύβον τὸ τοῦ ἱματίου σημεῖον.* Vgl. Hesych *σφραγῖδες* Gell. I 20, 4. Uebrigens bezeichnet *κύβος* auch die vertieften Felder auf den Würfeln mit den Zeichen; Pollux IX 95, Eustath Od. 1397, 20.

[3]) Nach Aelian, *var. hist.* XIV 17, bezeugt Sokrates, dass Archelaos für vierhundert Minen von Zeuxis sein Haus mit Malereien schmücken liess; darüber Brunn II 81.

aves, eadem ingenuitate processit iratus operi et dixit: uvas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consummassem, aves timere debuerant. Die erste Erzählung ist hübsch erfunden, die Darstellung lebendig; sie erinnert an den Wettstreit um die Linie zwischen Apelles und Protogenes. Der Standpunkt des Verfassers, dass das höchste Ziel der Kunst täuschende Naturwahrheit sei, ist der gleiche wie in der oben mitgetheilten Anekdote vom Ialysos des Protogenes, wo *natura* und *veritas* ausdrücklich als das zu erreichende Ideal hingestellt werden (35, 103). Der dramatische Ton, der auch in der Anekdote von dem Besuche des Apelles bei Protogones so auffällig ist, steigert sich hier bis zur Fiction eines Theaters als Schauplatz des Wettkampfes.[1]) Der Vorliebe des Duris für dramatische Behandlung wurde schon gedacht; er liebt die scenischen Dichter und gestaltet und inscenirt die von ihm behandelten Vorgänge zuweilen bühnenmässig und theatralisch.[2]) Doch die ganze Plinius-Stelle hat noch ein besonderes Interesse desshalb, weil hier neben dem Originale der alten Anekdote eine verschlechterte zweite Auflage aus späterer Zeit steht, nämlich der Knabe mit den Trauben, was Plinius freilich nicht merkt. Diese zweite Geschichte ist denn auch anderweitig bezeugt (Seneca, *Controv.* X 5, 27); sie verläuft bei Plinius ohne rechte Pointe; nach Seneca hätte Zeuxis die Trauben ausgewischt, so dass der Knabe allein übrig bliebe. Plinius hat diese Geschichte selbst aus irgend einer Beispiel- oder Anekdotensammlung der anderen angereiht und dabei kleine, diesem Umstande entsprechende Zusätze gemacht, wie *postea* und *eadem ingenuitate.* Dass er derartige Sammlungen benutzt, davon wird im folgenden Kapitel die Rede sein.

35, 71 *Parrhasius: fecundus artifex, sed quo nemo insolentius usus sit gloria artis, namque et cognomina usurpavit habrodiaetum*

---

[1]) *ut in scaenam aves advolarent.* Es kann weder verstanden werden, dass auf dem Bilde eine Bühne dargestellt war, noch dass eine wirkliche Bühnenwand durch das Bild geschmückt worden wäre, denn zu Beidem passen die Trauben nicht. — 35, 23 erzählt Plinius von einer für die Spiele des Claudius Pulcher gemalten Bühnendekoration mit so täuschend wiedergegebenen Ziegeldächern, dass sie Vögel herbeilockte.

[2]) Schubert, Gesch. d. Pyrrhus 15.

se appellando aliisque versibus principem artis et eam ab se consummatam, super omnia Apollinis se radice ortum et Herculem, qui est Lindi, talem a se pictum qualem saepe in quiete vidisset. ergo magnis suffragiis superatus a Timanthe Sami in Aiace armorumque iudicio herois nomine se moleste ferre dicebat, quod iterum ab indigno victus esset. pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis ioci se reficiens. — Diese Stelle steht am Schluss des von Parrhasios handelnden Kapitels; sie ist getrennt durch Mittheilungen über seine Werke, die aus verschiedenen Quellen, unter andern Deculo *(ut auctor est Deculo)* genommen sind, von einer breiten Einlage aus Antigonos-Xenokrates *(Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere)*, womit wie öfter Plinius den Abschnitt einführt § 67. In diesem Falle ist also wieder durch die Stellung deutlich indicirt, dass die ausgehobenen Nachrichten nicht aus Varro, bezüglich Antigonos-Xenokrates stammen. Sie sind ein Gegenstück zu den oben mitgetheilten Notizen über die Anmassung und Hoffahrt des Zeuxis. Dass sie ebenfalls von Duris herrühren, ist schon oft vermuthet worden wegen der Uebereinstimmung mit einer breiten Compilation über die τρυφή bei Athenaeos[1]), wo auch die betreffenden Verse, von denen Plinius spricht, theilweise mitgetheilt sind. Dieser Bericht setzt sich aus verschiedener Hände Arbeit zusammen, und zwar gehören die Autoren dem Kreise der Peripatetiker: citirt sind Klearch und Theophrast; jener nur für die τρυφή des Künstlers[2]), dieser für seine heitere Gemüthsart, dass er nämlich bei der Arbeit gesungen hätte.[3]) Dazu aber tritt der erweiterte Bericht eines ungenannten Zeugen über die τρυφή sowie über die Ruhmredigkeit und Anmassung des Künsters, die sich in Versen kundgiebt. Auf Duris, den man hier unter

[1]) XII 543C S. Q. 1700. Urlichs, Kunstschriftst. 25; Münzer I 536; Sellers, *Introd.* 54.

[2]) Weiter geht nichts auf den Eingangs citirten Klearch zurück, denn ebendies mit den Versen ἁβροδίαιτος und ῥαβδοδίαιτος ἀνὴρ κτλ. wird auch XV 687B nach Klearch erzählt, nur in etwas ausführlicherer Fassung. So hatte schon O. Jahn, Sächs. Ber. 1856 S. 285 die Stelle beurtheilt.

[3]) Wenn Aelian *var. hist.* IX 11 die Athenaeos-Stelle vor sich gehabt hat, wie ich mit Jahn glauben möchte, so hat er freilich das Theophrast-Citat nach Gutdünken etwas erweitert.

den Peripatetikern neben seinem Lehrer und Mitschüler zunächst suchen wird, deuten auch charakteristiche Züge dieses erweiterten Berichts. Die wenigen Angaben Klearchs über die Tracht des Malers ersetzt er nicht nur theilweise durch neue [1]), sondern er erweitert sie in fabelhafter Weise, indem er eingehend von dem Stabe spricht, auf den sich der Künstler gestützt haben soll, sowie von seinem Schuhwerk.[2]) Ich bezweifle, dass es noch einen anderen griechischen Schriftsteller giebt, der ernsthaft von dem Schuhzeug seiner Helden spricht: in den erhaltenen Duris-Fragmenten wird zweimal das Schuhwerk behandelt und zwar ganz ausführlich wie bei Athenaeos in der schon citirten Schilderung der Tracht des Demetrios.[3]) — Ferner ist das eine von Klearch mitgetheilte Epigramm erweitert zu einem oder mehreren Gedichten[4]); Duris haben wir ja schon über der Erfindung von Versen betroffen.[5]) Dazu

[1]) Das hat auch Jahn beobachtet; vgl. Robert 80. Klearch: *πορφύραν ἀμπέχεσθαι χρυσοῦν στέφανον ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχοντα*, später heisst es: *ἐφόρει δὲ ὑπὲρ τρυφῆς πορφυρίδα καὶ στρόφιον λευκὸν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς εἶχε.*

[2]) *σκίπωνί τε ἐστηρίζετο χρυσᾶς ἕλικας ἐμπεπαισμένῳ, χρυσοῖς τε ἀναστροῖς ἐπέσφιγγε τῶν βλαυτῶν τοὺς ἀναγωγέας. — σκίπων* ist selten und von Dichtern gebraucht (vgl. Eur., *Hec.* 65), *ἀνασπαστόν* als *Substantiv*, soviel ich sehe, Hapaxlegomenon. Aelian giebt dieselben Worte.

[3]) Athen. XII 535E, Frg. 31: *τὴν μὲν γὰρ ὑπόδεσιν, ἣν εἶχε, κατεσκεύαζεν ἐκ πολλοῦ δαπανήματος· ἦν γὰρ κατὰ μὲν τὸ σχῆμα τῆς ἐργασίας σχεδὸν ἐμβάτης, πίλημα λαμβάνων τῆς πολυτελεστάτης πορφύρας· τούτῳ δὲ χρυσοῦ πολλὴν ἐνύφαινον ποικιλίαν ὀπίσω καὶ ἔμπροσθεν ἐνιέντες οἱ τεχνῖται.* Vgl. Frg. 29.

[4]) Darüber Benndorf, *Anth. Gr. Epigr.* 29; Bergk, *Poet. Lyr.* II[4] 320. *aliisque versibus* bei Plinius beweist nicht viel, weil wir nicht wissen, ob der erste Vers mit dem bezüglichen Spottvers nicht vielleicht ebenfalls von Duris mitgetheilt war.

[5]) Uebertragung von Aussprüchen von einer Person auf die andere liebt Duris (vgl. Münzer I 536). *ἀμώμητον δ' οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς* erinnert an das bekannte nach Theognis (369, 370), erfundene Künstlerwort *μωμήσεταί τις μᾶλλον κτλ.*, das nach Plutarch *Glor. Athen.* 2 dem Apollodor, nach Plinius 35, 63 dem Zeuxis gehört; vgl. Benndorf, *Epigr.* 27. Deutlicher noch ist die Anspielung in den Worten *φημὶ γὰρ ἤδη τέχνης εὑρῆσθαι τέρματα τῆσδε σαφῆ χειρὸς ὑφ' ἡμετέρης* auf ein Epigramm des Zeuxis bei Aristides *or.* 49 II 521D. (Jahn, Sächs. Ber. 1856 S. 288): *Ἡράκλεια πατρὶς Ζεῦξις δ' ὄνομ'· εἰ δέ τις ἀνδρῶν | ἡμετέρης τέχνης πείρατά φησιν ἔχειν | δείξας νικάτω*, worin Jahn vielmehr eine Antwort auf die

kommt endlich der bei ihm so beliebte Wettkampf. — Plinius hat die auf das Kostüm bezüglichen Notizen nicht mitgetheilt, vielleicht weil er ähnliche Angaben schon bei Zeuxis gemacht hat. Das Uebrige aber — und das ist beachtenswerth — giebt er vollständiger als Athenaeos, denn bei diesem fehlt der auf die Herkunft von Apoll bezügliche Vers. Für die Annahme, dass Plinius das griechische Original vor sich gehabt hat, sprechen vielleicht auch die Worte *habrodiaetum se appellando.* — Parrhasios erfrischt sich, wie Plinius sagt, durch ausgelassene Darstellungen von *libidines,* die auch Sueton bezeugt (Tiber. 44); durch diesen Zug, so scheint es, hat Duris Theophrast überbieten wollen, der den Maler durch Gesang sich erheitern lässt.

Auf Spuren von Duris werden wir noch öfter stossen, ohne dass direkte Benutzung anzunehmen wäre. Man muss von Fall zu Fall untersuchen.[1]) Auch Varro kann Duris sowohl direkt als auf dem Umwege über Antigonos benützt haben, obschon man viel Derartiges weder bei diesem noch bei jenem suchen darf (vgl. oben S. 84 ff.; 105). 35,124 *Pausias: parvas pingebat tabellas maximeque pueros. hoc aemuli interpretabantur facere eum, quoniam tarda picturae ratio esset illa. quamobrem daturus et celeritatis famam absolvit uno die tabellam quae vocata est hemeresios puero picto.* Die anekdotenhafte Motivirung ist von der Art des Duris; sie könnte aber schon durch Antigonos dem Varro vermittelt sein, denn dieser ist unmittelbar vorher benutzt. Freilich folgt die Geschichte

'Herausforderung' des Parrhasios dort erblickt. Ueber die Aehnlichkeit dieses Epigramms mit dem γρῖφος des Thrasymachos Athen. 454 F, vgl. Reitzenstein, Hermes 1894 S. 237, 1; Robert, Votivgemälde eines Apobaten S. 20, 1; Sellers, *Introd.* 58. — Unter seine Helena soll Zeuxis den Homervers geschrieben haben *οὐ νέμεσις Τρῶας κτλ;* Val. Max. III 7 *ext.* 3; Aristid. II 521 D. S. Q. 1670.

[1]) Ich vermuthe ein Excerpt aus Duris auch 35, 134 *Athenion: quodnisi in iuventa obiisset, nemo compararetur.* Das Varronische Urtheil steht getrennt davon. Münzer (bei Sellers, *Introd.* 44) schreibt dem Duris auch die Geschichte von Hipponax zu, der durch seine Spottverse Bupalos und Athenis in den Tod getrieben habe (36, 12), wogegen Plinius selbst polemisirt auf Grund von Mittheilungen aus Mucian (oben S. 128). Weiter erinnert Münzer (ebenda) an Duris bezüglich der unbekannten Maler, die in dem kurzen von der Erfindung der Enkaustik handelnden Abschnitt genannt sind; 35, 122 oben S. 80.

von Pausias' Liebe zur Glykera, die wieder nach Duris klingt.[1]) Varro hat sie zwar irgendwo gebracht[2]), aber wie es scheint in anderm Zusammenhang; denn Plinius erzählt sie schon 21, 4 und zwar in kürzerer Fassung, so dass man schliessen möchte, er habe dort den primären Autor selbst nachgeschlagen — ein Fall, der bei ihm nicht ungewöhnlich ist. Hatte z. B. Varro die Schnellmalerei des Nikomachos erwähnt (35, 109 *nec fuit alius in ea arte velocior),* was möglich ist — es wird darauf in dem Urtheil über seinen Schüler Philoxenos Bezug genommen (§ 110), so könnte gleichwohl die zu jener Stelle erzählte Geschichte von dem Monument für den Dichter Telestes, das der Tyrann Aristratos bei Nikomachos bestellt, von Plinius selbst aus Duris beigebracht sein. An Duris denke ich, weil kurz vorher nach ihm von den fabelhaften Preisen erzählt ist, die der Tyrann Mnaso dem Asklepiodor und Theomnestos bezahlt hat (vgl. oben S. 158).

Die Uebersicht über das, was Duris auf dem Gebiete der Künstlergeschichte geleistet hat, lässt ihn als einen Schriftsteller erkennen, bei dem Dichtung und Erfindung weit schwerer wiegt als Wahrheit und Thatsächlichkeit. So geht die Tendenz bei ihm mit dem Zeitgeschmack, insofern die Künstler älterer Zeit nicht ohne Gehässigkeit behandelt sind. Der Vorzug seiner Künstlernovelle ist die schöpferische Kraft der Gestaltung, deretwegen sie volksthümlich geworden ist und ihren Zauber nicht verloren hat bis in unsere Zeit hinein.[3]) Dichter zeigen in ahnender Erkenntniss die Probleme geistiger Entwicklung, welche ihre Zeit bewegen; auch bei dem Novellisten müssen wir versuchen aus der Hülle den Kern herauszuschälen. — Viele Geschichten des Duris sind bare Erfindungen; aber wir kennen den Zusammenhang nicht, in dem sie vorgetragen waren. Ein

[1]) *amavit in iuventa Glyceram — postremo pinxit et ipsam sedentem e. q. s.* Es wird in anmuthiger Weise ausgeführt, wie die Geliebte durch ihre kunstvollen Kränze den Maler zu wetteifernder Nachahmung begeistert — ein *certamen artis ac naturae,* wie es in der Parallelstelle 21, 4 heisst. Bekannt ist Duris' Interesse für Liebesgeschichten; Münzer I 536.

[2]) Münzer II 143, 272.

[3]) Das betont besonders Miss Sellers, *Introd.* 67. Sie hat mit lebhaften sentiment, ein Bild des Schriftstellers entworfen, freilich nicht ohne sich dabei gelegentlich in's Aschgraue zu verlieren.

realer Untergrund dürfte sich z. B. bei der Geschichte von dem Wettstreit zwischen Myron und Pythagoras insofern bieten, als die beiden Künstler sich in wesentlichen Problemen vielfach auffällig berührt zu haben scheinen.[1]) Wenn Apelles und Protogenes wetteifern im Zeichnen feiner Linien, so wird dies auch eine Eigenthümlichkeit ihrer Kunst oder wenigstens ihrer Kunstübung gewesen sein, was sich für Apelles bestätigt durch den Ausspruch: kein Tag ohne Linie; es ist zu erwarten, dass die Künstler gerade hiervon auch in ihren Schriften mit Nachdruck redeten. Dies ist ein anderer Punkt von Bedeutung. Man muss im Auge behalten: Duris war gebildet worden in der athenischen Philosophenschule und kannte das literarische Metier. Es versteht sich ganz von selbst, dass er Kenntniss hatte von der hochbedeutsamen Schriftstellerei über Fragen und Probleme der Kunst besonders fachtechnischer Art, die im vierten Jahrhundert eifrig von Künstlern gepflegt wurde. Der Ausspruch, den Duris dem Maler Eupomp in den Mund legt *(naturam ipsam imitandam esse non artificem* 34, 61), scheint bezeichnend für den Charakter der Sikyonischen Schule, an deren Spitze Eupomp steht, und mag dessen Schriften entlehnt sein. So hören wir in den oben behandelten Notizen über Protogenes von Dingen, welche die Maler als Parerga bezeichneten (35, 101: *in iis quae pictores parergia appellant),* eine Bezeichnung, die nach Strabo dem Protogenes selbst zu gehören scheint (oben S. 155). Der Ialysos wird mehrfach untermalt: *huic picturae quater colorem induxit contra e. q. s.* — dies gewiss ein thatsächliches technisches Problem. Dem Meister, so heisst es weiter, missfiel die gekünstelte Technik: er wollte den Eindruck ungekünstelter Natürlichkeit *(displicebat autem ars ipsa — et videbatur nimia ac longius a veritate discedere);* er wollte Wahrheit und nicht Wahrscheinlichkeit *(cum in pictura verum esse, non verisimile vellet).* Wir werden vielleicht nicht von ungefähr hier so ausführlich mit den Gedanken des Malers vertraut gemacht; doch ist zu beachten, dass der Referent selbst die gleiche Auffassung der Kunst hat, wie die Geschichte von dem Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios zeigt (oben S. 160).

[1]) Jahrb. X 1895 S. 80.

Cicero erzählt auffallend ausführlich und im Stile des Duris die hübsche Anekdote, wie die Krotoniaten den berühmten Zeuxis für schweres Geld kommen lassen und bei ihm für ihren Tempel der Juno die Helena bestellen: der Künstler malt das Bild, nachdem er sich fünf der schönsten Mädchen von Kroton zu Modellen ausgewählt, da sich die vollendete Schönheit nicht in einem Körper allein finde.[1]) Zeuxis wird hier eingeführt als der für seine Bilder schöner Frauen berühmte Maler, und als solchen bezeichnet ihn schon Xenophon (*Oecon.* X 1). Er spricht als seine Absicht aus, das Urbild weiblicher Schönheit darzustellen *(ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in se imago contineret, Helenae pingere simulacrum velle dixit).* Als sein Gedanke, der ihn bei der Auswahl mehrerer Modelle leitete, wird angegeben: *neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit.* Diesen Gedanken erwähnt im Zusammenhang mit Zeuxis und dem Musterbild der vollendeten Schönheit nicht nur Dionys von Halikarnass[2]), sondern er lässt sich in gleichem Zusammenhang auch bei Aristoteles nachweisen, und sogar Plato spielt an auf dasselbe gemalte Musterbild.[3]) Doch wir können diesen Gedanken noch weiter zurück verfolgen: Xenophon legt ihn dem Sokrates in den Mund, der ihn dem Maler Parrhasios gegenüber ausspricht, und zwar nicht als sein Eigenthum, sondern als an-

[1]) *de Invent.* II 1, 1 S. Q. 1668; Sellers, *Introd.* 62; Münzer I 537, 1.

[2]) *τῶν ἀρχαίων κρίσις* 1, in knapper Fassung. Einem Handbuch kann Cicero das Beispiel in so auffallend breiter Ausführung nicht verdanken. Duris gilt ihm *ad Attic.* VI 1, 18 als *homo in historia diligens* (Frg. 61). — Nach Aelian *var. hist.* IV 12 erhebt Zeuxis Eintrittsgeld für die Helena; auch das sieht nach Duris aus. Nach Cicero wird der Künstler für eine hohe Summe gedungen *(magno pretio conductum),* wogegen nicht streitet, dass er später seine Bilder verschenkte. Bezüglich der fünf ausgewählten Mädchen sagt Cicero: *quarum nomina multi poetae memoriae prodiderunt;* waren etwa wieder Verse angeführt?

[3]) Aristoteles, Politik 1281b 11; Poetik 1461b 12. 1454b 9; Plato, Staat 472d. Eingehende Erläuterung dieser Stellen im Zusammenhang mit dem oben ausgesprochenen Gedanken kann ich hier nicht geben. Vgl. Vahlen, Aristoteles' Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie, *Symbola Philolog. Bonnens. in honor. Ritschelii* S. 160.

erkannten Grundsatz der Künstler selbst, dem denn auch der Maler sogleich zustimmt (*Memor.* III 10, 1). Sokrates geht auch sonst hier sowohl als in dem Gespräch mit Kleiton zunächst von Problemen aus, welche die Künstler interessirten. Eben dies giebt einen Fingerzeig dafür, dass jener Ausspruch einem damals lebenden Künstler gehört, und das kann kein anderer als Zeuxis selbst sein; Sokrates mag sich seiner allgemein als Wahlspruch der Maler bedient haben, aber Xenophons Aufzeichnungen ist schwerlich so weit zu trauen, dass er nicht irrthümlich in ein Gespräch mit Parrhasios etwas hineingebracht haben sollte, was in Wahrheit dem Zeuxis gegenüber ausgesprochen war.[1]) Zeuxis hat, wie ich vermuthe, schon früh eine Programmfigur gemalt, ein Musterbild weiblicher Schönheit, das er in einer Schrift commentirte, als Seitenstück und vielleicht im gewissen Gegensatz zu Polyklets Kanon und dessen Musterbild männlicher Schönheit. Raphael schreibt: 'ich muss viele Frauen gesehen haben, die schön sind, daraus bildet sich dann in mir das Bild einer einzigen'[2]); andere Künstler, sogar moderne, haben ähnliche Gedanken geäussert.[3])

Auch Plinius berichtet über die Helena des Zeuxis 35, 64: *reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque, alioqui tantus diligentia ut Agragentinis facturus tabulam quam in templo Iunonis Laciniae publice dicarent inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet. pinxit et monochromata ex albo.* — Da Plinius vorher erwähnt, Zeuxis habe gemalt *Alcmenam Agragentinis,* so kann blosse Flüchtigkeit sein, dass er auch hier

---

[1]) Plato und Aristoteles haben Beide einen gegen den Gedanken des Zeuxis erhobenen Widerspruch im Auge, der doch vermuthlich auf Sokrates zurückgeht.

[2]) Brief an den Grafen Castiglione; H. Grimm, Leben Michelangelos I[5] 379. Vgl. Vahlen a. a. O.; Sellers *Introd.* 62.

[3]) Gottfried Schadow, Aufsätze und Briefe [2] S. 58: 'Bei nackenden Sachen hab' ich gewöhnlich vor dem eigentlichen Modelle ein besonderes Studium nach dem Leben vorangehen lassen, und Hände, Arme und Kopf wieder nach einem anderen lebenden Vorbilde genommen, aus welchen Studien zusammen ich nachmals das auszuführende Modell unternommen habe.'

diese statt der Krotoniaten nennt[1]); dagegen ist vielleicht Absicht, wenn er die Helena nicht nennt, weil er diese kurz darauf als in Rom befindlich erwähnt (§ 66). Indess wir haben es hier ohnedies wohl kaum mit einem originalen Bericht zu thun, wie schon die knappe Fassung der Geschichte zeigt; auch knüpft sie an ein Urtheil Varros an, der die *monochromata* am Schluss gleichfalls erwähnt haben wird. Die Einschränkung des vorher über die Symmetrie ausgesprochenen Tadels und die äusserliche Motivirung der *diligentia* geht schwerlich auf Xenokrates zurück, sondern wird erst von Antigonos hinzugesetzt sein[2]); auf eine Einschränkung jenes Xenokratischen Urtheils durch Antigonos liess auch, wie ich bemerkt habe, eine Stelle Quintilians schliessen (S. 111; 84). Dass Xenokrates dem Zeuxis weniger Interesse entgegenbringt, haben wir schon gesehen (oben S. 19). Er übergeht Zeuxis' Schrift, wenn ich sie recht erkannt habe, so gut wie diejenige Polyklets; bringt aber aus den Schriften des Pamphilos, Apelles und Lysipp je einen für das ganze künstlerische Schaffen dieser Meister bezeichnenden und vermuthlich von ihnen selbst in den Vordergrund gestellten Ausspruch bei[3]), der in hohem Grade auch auf unser Interesse Anspruch erhebt. Von dieser nüchternen und überlegten Art des Referats nach Gedanken von Künstlern ist die mehr zufällige und poetische Art ihrer Verwendung, wie ich sie glaubte bei Duris nachweisen zu können, sehr verschieden, und man muss sich hüten ihn auch dort statt Xenokrates als Quelle anzunehmen.[4])

---

[1]) Münzer I 537, 1 hebt mit Recht hervor, dass die Geschichte nur nach Kroton passt wegen dessen geographischer Lage. Dagegen spricht nichts für seine Annahme, Duris habe die Geschichte von Kroton nach Agrigent übertragen.

[2]) Vgl. Robert 76.

[3]) 35, 76 und 79; 34, 65; oben S. 72. Für Apelles bezeugt sogar Plinius 35, 79 schriftstellerische Thätigkeit (vgl. auch § 80 Robert 70), für Pamphilos so gut wie für Protogenes Suidas (Urlichs, Kunstschriftst. 14ff.). Es wird also Zufall sein, dass sich für Zeuxis und Lysipp kein ausdrückliches Zeugniss der Art erhalten hat.

[4]) Diesen Fehler begeht z. B. Miss Sellers *Introd.* 62 bezüglich Lysipps. Die Aussprüche des Lysipp und Apelles stehen bei Plinius in unmittelbarem Zusammenhang mit Xenokratischen Urtheilen; also schon

Wenn ich recht sehe, hatte sich Varro beschränkt auf die wesentlichsten Angaben über die Entwicklung der Disciplinen, woran hervorragende Künstler betheiligt waren. Plinius empfand das als Mangel und hat durch Verarbeitung von Duris' Künstlerbiographieen den trocknen Stoff lebendiger zu gestalten versucht. Zuweilen nehmen diese biographischen Mittheilungen sogar einen ungebührlich breiten Raum ein, wie das bei Entlehnungen aus direkt benutzten Quellen der Fall zu sein pflegt. Aber sicher war dem Leser damit gedient. — Ich glaube, dass der Eindruck dieses Persönlich-Biographischen auch für Brunn der eigentliche Grund gewesen ist, 'alles was sich bei Plinius von persönlicher Charakteristik der Künstler findet' aus einem Verfasser von Biographieen, wie Cornelius Nepos, herzuleiten, obschon er im Verlauf seiner Untersuchung den Begriff der persönlichen Charakteristik sehr weit fasst.[1]) Er hebt, was meiner Annahme günstig ist, als erste Stelle zum Vergleich mit Nepos aus 35, 101 *Protogenes: summa paupertas initio artisque summa intentio et ideo minor fertilitas.*

Ich kehre nun zurück zu dem Kapitel von den Marmorbildnern und zu der von den Schülern des Phidias handelnden Stelle (36, 17), die den Ausgangspunkt für die Untersuchung über Mucian und Duris bildete: wir fanden beide Schriftsteller auch sonst selbständig von Plinius benutzt und zwar mehrfach unmittelbar nebeneinander wie dort. Nach einer Musterung der Duris-Fragmente ist besonders klar, wie sich seinem Kreise gerade auch die befremdliche zur Nemesis-Statue erzählte Legende fügt, wonach Agorakritos, im Wettstreit mit seinem Mitschüler Alkamenes widerrechtlich unterlegen, sein Bild der Aphrodite nach auswärts verkauft und es Nemesis nennt. Man beachte, dass das Geschäftliche des Verkaufs erwähnt wird, was gerade bezeichnend ist für Duris; dazu kommt der Wett-

---

desshalb kann nicht Duris die Quelle sein. Der Ausspruch Lysipps ist sogar ganz eingerahmt von Xenokratischen Gedanken 34, 65, während Duris hier lange vorher, nämlich schon am Eingang des ganzen Abschnitts § 61 citirt war; oben S. 145. Zur Bedeutung des Ausspruchs vgl. Jahrb. X 1895 S. 55, 13; auch oben S. 72.

[1]) Cornelius Nepos und die Kunsturtheile bei Plinius, Sitzungsber. d. Bair. Ak. d. W. 1875 S. 311ff.

streit zwischen Schülern mit überraschendem Ausgang. Auch hinsichtlich neuer Legenden ist Duris sonst erfindungsreich, nicht minder in etymologischen Spielereien.[1]) Die Legende geht aus von der thatsächlichen in anderen Zeugnissen auch hervorgehobenen Aehnlichkeit der Nemesis mit Aphrodite-Bildern.[2])

Es lässt sich nun noch eine zweite Legende gleicher Art und gleicher Fabrik nachweisen, die im Text bei Plinius bald nach jener folgt und wieder in eine aus Mucian entlehnte Partie eingelegt ist. Plinius erzählt nach Mucian von der Knidischen Aphrodite des Praxiteles, deretwegen viele nach Knidos gereist wären 36, 20: *duas fecerat simulque vendebat, alteram velata specie, quam ob id praetulerunt quorum condicio erat Coi, cum eodem pretio detulisset, severum id ac pudicum arbitrantes. reiectam Cnidi emerunt immensa differentia famae.* Darnach berichtet Plinius von dem grossen Preise, den der König Nikomedes später den Knidiern für die Aphrodite geboten habe, wahrscheinlich nach Mucian, der örtlicher Tradition folgen mag (oben S. 125, 5), wie wir vermuthlich nach gleicher Quelle von dem fabelhaften für den Alexander des Apelles gezahlten Preise hören (oben S. 136, 137). Keinesfalls aber haben die Knidier ihre hochberühmte Aphrodite für ein von den Koern zurückgewiesenes Bild ausgegeben; die bezügliche Anekdote ist also so wenig auf örtliche Tradition zurückzuführen wie diejenige von der Nemesis, die ihr auffallend gleicht. Ich lege kein Gewicht darauf, dass es beidemal Aphrodite-Bilder sind; aber darin verräth sich die Eigenart des pikanten Erfinders, der durchaus Neues bringen will, dass es beidemal eine nach populärer Vorstellung hoch gefeierte Statue ist, die auf wunderbare Weise zu diesem Ruhmestitel kommt, da sie nämlich, wie der Erzähler beidemal behauptet, gar nicht für den Ort, an dem der Ruhm ihres Namens haftet, gearbeitet, sondern erst dahin verkauft worden sei, nachdem sie andern Ortes zurückgewiesen oder

[1]) Vgl. Frg. 16, 25, 34, 43, 66, 69.

[2]) von Wilamowitz, Antigonos 11. Ich sehe jetzt erst, dass Münzer bei Sellers, *Addenda* 231, auf ein Fragment des Duris hinweist als Parallele zu der Agorakritos-Geschichte; Frg. 65; Plut., *Lysander* 18.

nicht anerkannt worden. Natürlich ist in dem zweiten Bericht auch wieder von Preisen die Rede, wofür die Statuen des Praxiteles feil sind, und zwar werden sie wie Marktwaare für gleiches Geld ausgeboten. Dass zwei an sich unglaubwürdige Geschichten von gleichem Charakter in gleicher Umgebung dicht auf einander folgen, geht über den Zufall. — Die Koische Aphrodite des Praxiteles ist ganz ohne weiteres Zeugniss[1]): sie kann wie ich glaube aus dem Repertoire berühmter Statuen des Meisters, nach denen wir suchen, ausscheiden. Das volltönige *velata species* deutet im Gegensatz zur Nacktheit auf ganze Verhüllung[2]); eine solche wäre selbst dann bei Aphrodite für die Zeit des Praxiteles auffallend, wenn man — wie ich glaube im Sinne des Verfassers der Legende — ein dünnes (koisches) Gewand wie bei der Venus Genetrix versteht, das die Körperformen durchscheinen lässt, denn das Problem derartiger Gewandbehandlung hat die Künstler damals nicht beschäftigt. Aber die Legende mag insofern nicht des Untergrundes entbehren, als dabei ein Werk oder Werke des älteren Praxiteles in Betracht kommen.[3])

---

[1]) Overbeck verweist auf die Koische Aphrodite bei Cicero *orat.* 2,5 S. Q. 806, wo aber die Anadyomene des Apelles gemeint ist; vgl. die Cicero-Stellen S. Q. 1860ff. So jetzt auch Klein, Praxiteles 249.

[2]) Klein 296 denkt an eine halbverhüllte Figur wie die Aphrodite von Arles.

[3]) Die von Furtwängler (Meisterwerke 552) herangezogene späte bekleidete Aphrodite-Figur eines Praxiteles im Louvre — Inschrift der Kaiserzeit — kann nach meiner Ueberzeugung für diese Frage nicht verwerthet werden; so auch Klein 297.

IV.

Sammelwerke. Rhetorische Quellen. Künstler-Katalog.

1.

Bisher habe ich solche Nachrichten des Plinius behandelt, die wegen ihres individuellen Charakters einen bestimmten Urheber erkennen lassen. Daneben aber nimmt die unpersönliche leere Polymathie einen breiten Raum ein, und man darf sich nicht scheuen, diese ebenfalls näher in's Auge zu fassen. Wenn es auch nicht gelingt, Autoren namhaft zu machen, so lassen sich doch zusammengehörige Gruppen von Nachrichten erkennen.

Plinius spricht sich in der Vorrede verächtlich über Sammelwerke und deren Titel aus § 24: *inscriptionis apud Graecos mira felicitas, κηρίον inscripsere, quod volebant intellegi favom, alii κέρας Ἀμαλθείας, quod copiae cornu, ut vel lactis gallinacei sperare possis in volumine haustum, ἰωνιά, Μοῦσαι, πανδέκται, ἐγχειρίδια, λειμών, πίναξ, σχεδίων, inscriptiones propter quas vadimonium deseri possit. at cum intraveris, di deaeque, quam nihil in medio invenies! nostri grossiores Antiquitatum Exemplorum Artiumque, facetissimi Lucubrationum e. q. s.* Was uns Plinius hier von dem Bestande seiner Bibliothek verräth, ergänzt seine Angaben in den Indices der Quellen. Dass er die Sammelwerke nicht nur von aussen besehen hat, sondern auch eingedrungen ist, bezeugt er hier, und das versteht sich für ihn, der selbst ein gelehrter Sammler war. Aber wie wenig, meint er, finde man in solchen Büchern. Die Klage scheint gerichtet gegen das urtheilslose Ansammeln blosser Gelehrsamkeit; auch Gellius nämlich in der Vorrede zu den *noctes*, wo er noch viel mehr Titel von Handbüchern, Lexika und

Sammelwerken aller Art anführt, spricht sich dagegen aus im Sinne eines Wortes Heraklits: *πολυμαθίη νόον οὐ διδάσκει* (§ 12). Trotzdem hat Gellius zweifellos solche Werke excerpirt und er macht auch kein Hehl daraus: wir würden hier klarer sehen, wenn nicht wie gewöhnlich die vermittelnde Quelle hinter der primären zurückträte.[1]) Nicht anders ist Plinius zu beurtheilen. Die Quellenverzeichnisse geben wenigstens bezüglich der *externi* hauptsächlich Aufschluss über primäre Quellen. Hundert *exquisiti auctores* will Plinius excerpirt haben, aber die Indices weisen viel mehr Namen von Autoren auf. Handbücher wie der römische chronologische Abriss[2]) und die griechische Chronik, auf deren Urheber als *chronici Graeci* doch der Text ausdrücklich Bezug nimmt (35, 54; 58), sind nicht genannt (vgl. oben S. 19), so wenig man Sammlungen von Epigrammen, rhetorischen Beispielen[3]), Anekdoten und dergleichen, was zum Bereiche der buntscheckigen Lexika, der Wiesen und Hörner der Amalthea[4]) gehört, in den Indices suchen darf. Versagt das Verzeichniss doch auch für die 'Historiographie der Kaiserzeit'[5]), sowie für museographische Mittheilungen über Kunstwerke in Rom.

---

[1]) Vgl. Paus. d. Perieget 50.

[2]) Münzer II 342 oben S. 4.

[3]) Exempla andrer Art sind diejenigen des Nepos; über ihre Tendenz und Benutzung bei Plinius Münzer II 324ff. — Auch Hygin verfasste *exempla*, woraus ein die Tragödie Mausolos des Theodektes betreffendes Fragment bei Gellius X 18.

[4]) Sueton, *vita Terentii*, citirt drei Verse aus Cicero *in Limone;* aber Plinius hat, wie er an der angeführten Stelle der Vorrede sagt, Griechen im Auge. Man denkt an den berühmten *λειμών* des Pamphilos. Dieser freilich muss zum mindesten Zeitgenosse des Plinius gewesen sein, da er den Apion citirt (Athen. XIV 642 E); auf Apion beruft sich auch Plinius wiederholt im Text und Quellenverzeichniss, trotzdem er *paulo ante* schrieb (35, 75); auch Fabeleien kunstgeschichtlicher Art hat ihm Plinius entlehnt (35, 88, vgl. oben S. 156, 3). — *κέρας Ἀμαλθείας* schrieb Sotion, worüber Gellius I 8: *Sotion ex peripatetica disciplina haud sane ignobilis vir fuit. is librum multae variaeque historiae refertum composuit eumque inscripsit κέρας Ἀμαλθείας.* Gellius führt daraus eine witzige Anekdote an von dem Besuche des Demosthenes bei der berühmten Lais, was immerhin einiges Licht auf den Charakter der Schrift wirft.

[5]) Münzer II 131, 385.

Ich behandle zunächst, was Plinius rhetorischen Handbüchern entlehnt. Auf diesem Gebiete war er bewandert: zur Zeit Neros hat er selbst eine ausführliche Rhetorik, den *studiosus* verfasst[1]), ein von Gellius und Quintilian als beachtenswerthe Leistung wiederholt citirtes Werk, das sich durch mannigfaltigen Inhalt ausgezeichnet zu haben scheint.[2]) — Nach Valerius Maximus kann man sich am besten eine Vorstellung davon machen, wie unter anderm auch Anekdoten aus der Kunstgeschichte für den Dienst in der Rhetorik hergerichtet wurden, sei es als *praecepta* und *proverbia* oder als *exempla* mit irgend einem Refrain; einiges davon kehrt auch bei Plinius wieder, ohne dass, wie ich gleich bemerke, Benutzung eben jener Sammlung des Valerius angenommen werden könnte.[3]) — In dem Kapitel, das von Apelles handelt, folgen mehrere solcher Beispiele unmittelbar auf einander, was für einheitlichen Zusatz des Redaktors wenn nicht für gemeinsame Herkunft spricht. Es stehen 35, 84 hintereinander mit entsprechender Einkleidung zunächst zwei *proverbia,* die ausdrücklich als solche aufgeführt werden, nämlich 'kein Tag ohne Linie' und 'Schuster bleib bei deinen Leisten'; jenes auch bei Apostolios XVI 44 c, dieses bei Valerius Maximus VIII 12, 3 unter dem Lemma: *suae quemque artis optimum et auctorem esse et disputatorem.* Unmittelbar darauf folgt bei Plinius eine der Schusteranekdote entsprechende Geschichte von Alexander, der im Atelier des Apelles unverständiges Zeug über Kunst schwatzt und desshalb von den Farbenreibern ausgelacht wird. Auch diese Anekdote war wahrscheinlich rhetorischer Gemeinplatz: Plutarch erzählt sie zweimal von Megabyzos und Apelles[4]), Aelian von Megabyzos und Zeuxis.[5]) Darauf folgt

[1]) Plin. min., *Epist.* III 5, 5: *studiosi III in VI volumina propter amplitudinem divisi, quibus oratorem ab incunabulis instituit et perficit;* vgl. L. Urlichs, *Chrest. Plin. X.*

[2]) Gell. IX 16, 1: *is libros reliquit, quos studiosorum inscripsit, non medius fidius usquequaque aspernandos. in his libris multa varie ad oblectandos eruditorum hominum aures ponit.* Quint. III 1, 21; XI 3, 143, 148.

[3]) Ueber das Verhältniss von Plinius zu Valerius Maximus handelt Münzer II 105 ff.

[4]) *de adul.* 15; *de tranquill, animi* 12.

[5]) *var. hist.* II 2.

bei Plinius eine weiter nicht überlieferte Anekdote von dem Modell Pankaspe, der Geliebten Alexanders, die Apelles zum Geschenk erhält, weil er sich in sie verliebt hat; unverkennbar rhetorisch ist die Pointe: *dono dedit ei magnus animo, maior imperio sui, nec minor hoc facto quam victoria aliqua, quippe se vicit e. q. s.*[1]) Weder diese noch die beiden vorigen Geschichten beleuchten irgendwie Apelles' eigentliche künstlerische Thätigkeit.

Dass bei einem Pferdebild des Apelles das Urtheil der Schiedsrichter an die stummen Vierfüssler selbst appellirte, die das gemalte Pferd anwieherten, erzählt Plinius selbst mit der nöthigen Reserve 35, 95: *est et equus eius sive fuit pictus in certamine, quo iudicium ad mutas quadripedes provocavit ab hominibus.* Valerius hat ähnliche Beispiele, die bezeugen, dass selbst unvernünftige Thiere durch die Kunst getäuscht werden *(vacua rationis animalia decepta)* unter dem Lemma: *quam magni effectus artium sint* (VIII 11, 4), und bei Aelian wird gar das verständig wiehernde Pferd dem unverständig urtheilenden Alexander gegenübergestellt.[2]) Weiter bringt Plinius einen auf den übermässigen Fleiss und die Sorgfalt *(cura)* des Protogenes bezüglichen Ausspruch des Apelles, dass jener nämlich nicht zur rechten Zeit die Hand vom Bilde zu lassen wisse: der Compilator verräth auch hier die Herkunft der Geschichte, indem er sie als denkwürdige Regel vorbringt 35, 80: *memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam,* denn eben in diesem Sinne verwendet sie auch Cicero *orator* 22, 73: *in omnibus rebus videndum est quatenus e. q. s.* Ein Gegenstück dazu 34, 92: *ex omnibus autem maxime cognomine insignis est Callimachus semper calumniator sui, nec finem habentis diligentiae, ob id catatexitechnus appellatus, memorabili exemplo adhibendi et curae modum.* Dies Beispiel findet sich zusammen mit zwei andern von Plinius selbst beigebrachten Beispielen, die Cato und L. Lucullus angehen, ganz am Schlusse des Abschnittes von der Bronzeplastik, wodurch sich diese Partie als Nachtrag aus andern

---

[1]) Der Text nach Detlefsen.

[2]) *var. hist.* II 2; *nat. anim.* IV 50.

nicht eigentlich kunstgeschichtlichen Quellen kennzeichnet. — Plinius schaltet jenes auf Protogenes angewandte *praeceptum* in das Excerpt aus Varro-Xenokrates über Apelles ein, indem er es an den Ausspruch des Apelles über die Charis so anknüpft: *et aliam gloriam usurpavit (sc. Apelles).* Der Compilator will Verwandtes nach Möglichkeit zusammenbringen; das zeigt sich auch darin, dass er auf die aus Duris ausführlich mitgetheilte Geschichte von dem Wettstreit zwischen Apelles und Protogenes wegen der Linie (oben S. 156) gleich das Sprichwort von der Linie mit den weiteren rhetorischen Einlagen folgen lässt. Die wunderliche Einführung *et aliam gloriam usurpavit* gehört ihm selbst, so gut wie der gleich darauf folgende Gedanke: *fuit autem non minoris simplicitatis quam artis (sc. Apelles),* womit er sehr gesucht die wieder aus Varro-Xenokrates stammende Notiz einkleidet, dass Apelles dem Melanthios und Asklepiodor den Vorrang in der *dispositio* und *symmetria* nicht streitig machte.[1]) Wir sehen hier den Compilator selbst bei der Arbeit als moralisirenden Novellisten, wie er die disparaten Elemente seiner verschiedenen Quellen für eine zusammenhängende Darstellung in seinem Sinne herrichtet. Apelles soll auch ein freundliches Wesen gehabt haben (§ 85 *fuit enim et comitas illi*), indem er Alexander freundlichst rieth, lieber zu schweigen statt dummes Zeug über Kunst zu reden: *imperite multa disserenti silentium comiter suadebat.* In Wahrheit hat diese Geschichte ursprünglich keine andere Pointe als die unmittelbar vorher erzählte von dem Unverstand des Schusters, wie man namentlich aus den oben angeführten Parallelen bei andern Autoren ersieht. Es ist mit der *comitas* des Apelles nicht anders als mit der *benignitas,* die Plinius aus eigenem Vermögen Praxiteles zuerkennt, weil dieser zu einem Viergespann des Kalamis einen Wagenlenker machte (34, 71: *habet simulacrum et benignitas eius e. q. s.* — ich komme darauf zurück), wie Plinius auch bei Zeuxis dieselbe *ingenuitas,* die der Maler früher bewiesen, bei anderer Gelegenheit wieder entdeckt, weil der Compilator nämlich an das Original einer Anekdote des Duris

[1]) Oben S. 11. Die Wendung ähnlich bei Corn. Nepos *Thrasyb.* 2, 6: *usus est Thrasybulus non minus prudentia quam fortitudine;* Brunn, Sitzgsber. d. Bair. Akad. d. Wiss. 1875 S. 322.

eine flaue Replik derselben selbst anreiht (35, 66 darüber oben S. 160). *Apelles et in aemulis benignus e. q. s.* (35, 87): thatsächlich erweist sich Apelles als ein solcher dem Protogenes gegenüber in der im Folgenden nach Duris, wie ich vermuthet habe (S. 156), erzählten Geschichte; aber damit ist nicht gesagt, dass die platte Anwendung auf den Charakter des Künstlers nicht wieder dem Plinius selbst gehört.

An das in der Rhetorik beliebte Beispiel von dem Iphigenie-Bild des Timanthes, das Plinius, wie ich glaube gezeigt zu haben, schon bei Varro fand (oben S. 108), knüpft er gleich ein zweites Beispiel 35, 74: *sunt et alia ingenii eius exempla, veluti Cyclops dormiens in parvola tabella, cuius et sic magnitudinem exprimere cupiens pinxit iuxta Satyros thyrso pollicem eius metientes.* Ein drittes Beispiel dieser Art findet sich 35, 142: *Nealces Venerem (sc. pinxit) — ingeniosus et sollers iste, siquidem cum proelium navale Persarum et Aegyptiorum pinxisset, quod in Nilo, cuius est aqua maris similis, factum volebat intellegi, argumento declaravit quod arte non poterat; asellum enim bibentem in litore pinxit et crocodilum insidiantem ei.*[1]) Diese breite Erzählung ist in die überaus dürftigen Mittheilungen der Rubrik der *primis proximi* eingeschaltet, und verräth sich schon dadurch als Einlage. Dem rhetorischen Gedanken: *argumento declaravit quod arte non poterat* sind wir nur in etwas anderer Fassung bereits bei den die Bilder des Timanthes betreffenden Beispielen begegnet (35, 74 oben S. 108). Valerius Maximus bringt das Beispiel von der Iphigenie des Timanthes unter dem Lemma: *quaedam nulla arte effici posse* (VIII 11, 6); ebenda (11, 7) erzählt er, wie einem Maler durch Werfen eines Schwammes die Darstellung des Schaumes bei einem Pferde gelungen sei: *itaque quod ars adumbrare non valuit, casus imitatus est.* Plinius erzählt die Geschichte mit der gleichen Pointe von Nealkes, und zwar als Zusatz zu der aus Duris mitgetheilten ähnlichen Anekdote von Protogenes (35, 104 *hoc exemplo eius similis et Nealcen e. q. s.* oben S. 153). Der Zusatz ist nachträglich gemacht, denn Plinius bezieht sich im

[1]) Nach Münzer I 532, 2 soll der Esel anspielen auf Artaxerxes II Ochos, der im Jahre 350 Aegypten eroberte.

Folgenden wieder auf Protogenes: *ita Protogenes monstravit et fortunam.* Desshalb glaube ich nicht, dass er auch diese zweite Anekdote selbst aus Duris ausgehoben hat, von dem sie gleichwohl erfunden sein kann (oben S. 154). Gerade die Künstleranekdoten des Duris werden der Rhetorik gelegen gewesen sein, und er mag auch bei den Apelles-Geschichten wie derjenigen vom Schuster und der Pankaspe seine Hand im Spiele gehabt haben, ohne dass daraus für die unmittelbare Herkunft der betreffenden Plinius-Stellen etwas zu folgern wäre.

36, 18: *Phidian clarissimum esse per omnes gentes quae Iovis Olympii famam intellegunt nemo dubitat, sed ut laudari merito sciant etiam qui opera eius non videre, proferemus argumenta parva et ingeni tantum. neque ad hoc Iovis Olympii pulchritudine utemur, non Minervae Athenis factae amplitudine, cum sit ea cubitorum XXVI, — ebore haec et auro constat — sed in scuto eius Amazonum proelium caelavit intumescente ambitu, in parmae eiusdem concava parte deorum et Gigantum dimicationes, in soleis vero Lapitharum et Centaurorum, adeo momenta omnia capacia artis illi fuere. in basi autem e. q. s. — Victoria praecipue mirabili periti mirantur e. q. s. haec sint obiter dicta de artifice nunquam satis laudato, simul ut noscatur illam magnificentiam aequalem fuisse et parvis.*[1]) Die auf das Material, die Höhe der Statue, sowie Basis, Nike und Schlange bezüglichen Angaben stammen aus Mucian (oben S. 131). Sie passen auch nicht zu dem Gedanken der ganzen Stelle, dass die erhabene Kunst des grossen Meisters sich auch oder gerade im Kleinen und Kleinsten bewähre *(argumenta parva),* denn eben dies so zugespitzte Lob des *ingenium* geht aus von den Figuren des Schildes und gipfelt in der Erwähnung des Sandalenschmuckes, was Plinius durch die Worte *adeo momenta e. q. s.* sowie durch ihre Stellung auch kenntlich macht. Die Reliefs an der Basis, die Nike und die Schlange waren weder ein besonders kleiner noch aussergewöhnlicher Schmuck; durch diesen periegetischen

[1]) Auf den rhetorischen Charakter der Stelle haben aufmerksam gemacht Robert 24, 1 und B. Keil, Hermes 1895 S. 228.

Zusatz erweitert Plinius selbst den eigentlichen Gedanken der rhetorischen Einlage, den er am Schlusse, um dem Ganzen Einheit zu geben, vollends deutlich hervortreten lässt.[1]) — Wir haben in der Rhetorik mehrfach den Gedanken bezeugt, dass, wer im Grossen Meister, dies auch im Kleinen sei, und zwar mit der Anwendung gerade auf Phidias, wobei einmal sogar auch der Schild der Parthenos genannt ist. Cicero spricht von den verschiedenen Aufgaben des Redners *de orat.* II 17, 73: *in his operibus si quis illam artem comprehenderit, ut tanquam Phidias Minervae signum efficere possit, non sane, quemadmodum in clipeo idem artifex, ut minora illa opera facere discat, laborabit.* Quintilian führt aus, man müsse sich des besten Lehrmeisters bedienen, vorzüglich desshalb, weil, wer sich im Grossen auszeichne, auch im Kleinen nicht zurückstehe II 3,6: *quia nemo sic in maioribus eminet, ut eum minora deficiant. nisi forte Iovem quidem Phidias optime fecit, illa autem, quae in ornamentum operis eius accedunt, alius melius elaborasset.*

Endlich erwähne ich noch das Urtheil über Nikophanes 35, 111: *elegans ac concinnus, ita ut venustate ei pauci comparentur. cothurnus ei et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest.* Ich habe schon oben (S. 84) bemerkt, dass dieser Ausspruch nicht auf Antigonos-Xenokrates zurückgehen kann, deren Urtheil Plinius an anderer Stelle bringt; § 137: *sunt quibus et Nicophanes eiusdem Pausiae discipulus placeat diligentia, quam intellegant soli artifices, alias durus in coloribus et sile multus.* Ebenso deutlich wie sich in diesen Worten der Künstler (oben S. 74, 83), verräth sich dort der Laie[2]), der übrigens Zeuxis und Apelles, zwei von Xenokrates ganz verschieden charakterisirte Meister in einem Athem nennt; auch wäre *venustas* missverständlich, da nach Xenokrates gerade Apelles die χάρις *(venus)* als seinen Werken eigenthümlich

[1]) Zu *argumenta parva e. q. s.* vgl. S. 177. — Nach B. Keil wäre die Quelle griechisch wegen des Missverständnisses, dass die Innenseite des Schildes in erhabener Arbeit ausgeführt war *(caelavit)*. Dass sie bemalt war (Robert 24, 1; Furtwängler, Meisterwerke 71,3), kann freilich aus 35, 54 nicht geschlossen werden; H. L. Urlichs, Wochenschr. für class. Philolog. 1895 S. 548; Sellers zu dieser Stelle, oben S. 151.

[2]) Umgekehrt beurtheilen die Stellen Brunn II 156, Furtwängler 50.

bezeichnete. Dies Urtheil ist rhetorisch, denn durch den Gegensatz der gefälligen Anmuth und erhabenen Würde charakterisirt die Rhetorik zwei verschiedene Stilarten.[1]) Das Urtheil mag vereinzelte Lesefrucht sein: ich erinnere an Stellen wie Plutarch, *Timol.* 36, wo die Stilarten des Antimachos und des Malers Dionysios, andrerseits Homers und des Malers Nikomachos charakterisirt und mit einander verglichen werden.

Doch bei Rhetoren finden sich nicht nur Urtheile über Künstler, sondern auch Bemerkungen allgemeiner Art über die Kunst selbst, wenigstens über Malerei (oben S. 117). Bei Plinius trafen wir schon auf eine in der Rhetorik gangbare Notiz über die Malerei mit vier Farben, die er seinem Kapitel von den Farben anhängt (35, 50 oben S. 137 ff.). Ein anderes loses Blatt wie ich glaube gleichen Ursprungs steht unter den Nachträgen am Schluss des alphabetischen Katalogs der Maler (vgl. oben S. 150) 35, 145: *illud vero perquam rarum ac memoria dignum est suprema opera artificum inperfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis Tyndaridas Nicomachi Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis* (§ 92) *in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in is liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, exstinctae.* Wie an jener Stelle von den vier Farben vier Maler genannt, sind auch hier Beispiele mitgetheilt; aber nur eins derselben findet Plinius in seinen kunstgeschichtlichen Quellen notirt (§ 92), was den singulären Charakter jenes Nachtrags kennzeichnet. Es war vorher ausführlich über die Bilder des Aristides und Nikomachos gehandelt, ohne dass der Iris und Tyndariden auch nur mit einem Worte Erwähnung geschah. Die Medea des Timomachos erwähnt zwar Plinius § 136, aber nicht, dass sie unvollendet sei. — Im Uebrigen mag man sich bei dem Gedanken eines andern in der Rhetorik gangbaren Ausspruchs erinnern, dass Manche die rohen aber verheissungsvollen

[1]) So Quintilian X 1, 43 ff., wo er von dem Stil der Redner, Dichter, Historiker, Philosophen spricht; auch die Ausdrücke kehren wieder, z. B. *gravitas et cothurnus* eignet dem Sophokles (§ 68). Vgl. auch VIII 3, 40 und Cicero Brutus 95: *sententiae non tam graves et severae, quam venustae et concinnae.* Walter, Gesch. d. Aesthetik i. Alterth. 817.

Anfänge der Malerei besonders hoch schätzten: *proprio quodem intellegendi ambitu,* wie Quintilian sagt (XII 10, 4 oben S. 115). Von der unvollendeten Aphrodite des Apelles spricht auch Cicero.[1])

2.

Auch auf andern Gebieten, soweit kunstgeschichtliche Themata in Frage kommen, war der Compilation des Plinius vorgearbeitet. Wir haben mehrfach Spuren von Sammlungen, die in verschiedener Absicht gemacht waren. — Athenaeos, der selbst zweiter Hand compilirt, zählt auf ἔνδοξοι τορευταί (XI 782 B), darunter Stratonikos und Mys, die auch Plinius in seiner gedrängten Uebersicht über die Caelatoren erwähnt (33, 154 ff.), ferner Myrmekides und Kallikrates, von denen Plinius ebenfalls berichtet ganz am Schluss des Abschnittes von der Marmorbildnerei in einem Anhang 36, 43: *sunt et in parvolis marmoreis famam consecuti Myrmecides — et Callicrates,* mit Angabe ihrer Werke. Mehrfach erscheinen die Werke dieser Künstler als Beleg für die θαυμαζόμενα der μικροτεχνία besonders bei späteren Zeugen.[2]) — Didymos hatte in seine Symposiaca einen breiten Tractat über Frauen eingelegt, die durch Geist oder andere Vorzüge ausgezeichnet waren, worüber der gelehrte Clemens in seinen 'bunten Teppichen' Mittheilung macht; am Schluss war da auch von Dichterinnen und Malerinnen die Rede: παραπέμπομαι τοίνυν τὰς ἄλλας διὰ τὸ μῆκος τοῦ λόγου μήτε τὰς ποιητρίας καταλέγων Κόριννα καὶ Μυῖαν ἢ καὶ Σαπφὼ ἢ τὰς ζωγράφους, καθάπερ Εἰρήνην τὴν Κρατίνου θυγατέρα καὶ Ἀναξάνδραν τὴν Νεάλκους, ὥς φησι Δίδυμος ἐν συμποσιακοῖς.[3]) Der Wortlaut lässt darauf schliessen, dass der Referent noch weit mehr über dichtende und malende Frauen hätte vorbringen können. Es würde also den Vergleich mit Plinius, der am Schluss des Abschnittes über die Malerei eine solche Compilation über malende Frauen mittheilt, nicht

[1]) *Ep. ad famil.* I 9, 15; *de offic.* III 2, 10.

[2]) Overbeck S. Q. 2193 ff. Oben S. 142. Plinius erwähnt 7, 85 die Werke der beiden Künstler als *ex ebore* gefertigt (oben S. 34, 2), hier wahrscheinlich nach Varro; *ling. Lat.* VII 4 IX 108; Münzer II 173.

[3]) Clemens Alex., *Strom.* IV 124 p. 619 Potter; M. Schmidt, *Didymus* 375 ff.

beeinträchtigen, dass hier nur die Eirene wiederkehrt 35, 147 *pinxere et mulieres: Timarete Miconis filia Dianam quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae, Irene Cratini pictoris filia et discipula puellam quae est Eleusine, Calypso (senem et?* [1]*), praestigiatorem Theodorum, Alcisthenen saltatorem, Aristarete Nearchi filia et discipula Aesculapium. Iaia Cyzicena perpetua virgo M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum e. q. s. — pinxit et quaedam Olympias, de qua hoc solum memoratur, discipulum eius fuisse Autobulum.* Die breite memoirenhafte Notiz aus Varro hebt sich deutlich von dem Vorhergehenden ab; hier ist die Quelle griechisch, wie die missverstandene Kora in Eleusis zeigt.[2]) Die Olympias am Schluss mag anderswo aufgelesen sein.[3])

Aelian fand irgendwo besonders bemerkenswerthe Darstellungen von Thieren zusammengefasst, worüber er Einiges mittheilt *nat. anim. Epil.: καὶ γραφικοὶ δὲ ἄνδρες, μέγα αὐτοὺς φρονεῖν ἀνέπειθεν ἢ ἵππος γραφεὶς κάλλιστα ὡς Ἀγλαοφῶντα, ἢ νεβρὸς ὡς Ἀπελλῆν, ἢ τὸ πλασθὲν βοΐδιον ὡς Μύρωνα, ἢ ἄλλο τι.*[4]) Das Interesse am Gegenstande zeigt sich auch, wenn Polemon Pornographen zusammenstellt bei Athenaeos (XIII

---

[1]) *sinem et* Bamb. *senem et* reliqui Ich verstehe nicht eine sonst unbekannte Malerin mit dem seltenen Namen *Kalypso*, sondern *Calypso* als Accusativ (vgl. Mayhoff), und vermuthe, dass geschrieben war *Calypso* mit der Correctur *nem*, was als *senem* in den Text kam und durch *et* mit dem Folgenden verbunden wurde. Auch Nikias malte eine *Calypso* (35, 132). Plinius declinirt *Calypso* griechisch; vgl. 3, 96 *(insula Calypsus)* und Charisius I p. 102 P.; Beck, *Plinii Sec. libror. dubii sermonis reliq.* S. 7 und 86; Quint. I 5, 63.

[2]) Brunn II 299. — Dass Plinius die Symposiaca des Didymos benutzt habe, schliesst M. Schmidt (*Didymus* 371) aus 7, 17, weil für die hier vorgebrachte fabelhafte Erzählung von den Thibiern bei Steph. Byz. *Θιβαῖς* die Symposiaca citirt werden. Plinius erwähnt den Didymos nie; auch Plutarch, der den Symposiaca viel verdankt, übergeht den Autor mit Stillschweigen selbst da, wo er die Verfasser von Symposien aufzählt; Prooem. I; M. Schmidt 370.

[3]) Wie weit für jene Malerinnen Duris, der sich gern mit der Frau in der Geschichte befasste (Münzer I 535), als primäre Quelle in Betracht kommt, ist für die vorliegende Frage belanglos.

[4]) Als Maler von Fischen war Androkydes ausgezeichnet; Polemon bei Athen. VIII 341 A; Plut. *Sympos.* IV 2, 3.

567 B), oder wenn Plutarch einige Maler ungewöhnlicher Gegenstände nennt *(de audiend. poet.* 3 *γράφουσι δὲ καὶ πράξεις ἀτόπους ἔνιοι κτλ.)*, und von solchen spricht, die Schlachten Heroen u. A. malen *(de gloria Athen.* 2.[1])

Man braucht also nicht dem Plinius selbst solche Sammlungen zuzumuthen, wie 34, 86: *qui eiusdem generis opera fecerunt.* Vollends ist zu erwarten, dass schon vor ihm der Sammeleifer sich des Themas angenommen habe: welche Künstler durch welche Werke ausgezeichnet waren. Thatsächlich hat Plinius sowohl für Plastik als Malerei einen alphabetischen Katalog benutzt, worin die Künstler mit einem oder mehreren hervorragenden Werken wie es scheint in eben jenem Sinne verzeichnet waren; denn eine dem Katalog der Plastiker angehängte trockene Nomenclatur von Künstlern ohne Angabe von Werken führt er mit dem Bemerken ein, es gäbe ausserdem Künstler, die gleichmässig tüchtig und durch keine Werke besonders ausgezeichnet seien 34, 85: *praeterea sunt aequalitate celebrati artifices, sed nullis operum suorum praecipui Ariston e. q. s.* Dieser Katalog umfasste, wie zu erwarten, nicht nur weniger bedeutende Künstler[2]); Plinius hat ihn desshalb einerseits, soweit er ihn für die alphabetischen Listen benutzt, verkürzt, indem er manche Nachrichten desselben an anderer Stelle zu den aus andern Quellen behandelten bedeutenderen Künstlern bringt, andrerseits hat er ihn durch Zuthaten aus andern Quellen bereichert, so dass der ursprüngliche Bestand hie und da fast zurücktritt. Damit das klar werde, gebe ich zunächst die alphabetischen Listen in der Reihenfolge des Plinianischen Textes, aber so, dass das, was jenem Katalog gehört, in der ersten Spalte steht, während die Zusätze aus andern Quellen weiter eingerückt sind.

[1]) Von der Vorliebe für Sammlungen unter bestimmten Rubriken geben besonders Hygins Fabeln eine Vorstellung; 221 ff. *qui primi templa deorum constituerunt, quae piissimae fuerunt* u. A.

[2]) Von der Bezeichnung *primis proximi*, die sich nur bei den Malern findet, wird weiter unten die Rede sein.

34, 72 ff.

Alcamenes Phidiae discipulus (et marmorea fecit) et aereum pentathlum qui vocatur encrinomenos,

at Polycliti discipulus Aristides quadrigas bigasque.

Amphicrates Leaena laudatur. scortum haec lyrae cantu familiaris Harmodio et Aristogitoni consilia eorum de tyrannicidio usque in mortem excruciata a tyrannis non prodidit, quamobrem Athenienses, et honorem habere ei volentes nec tamen scortum celebrasse, animal nominis eius fecere atque, ut intellegeretur causa honoris, in opere linguam addi ab artifice vetuerunt.

Bryaxis Aesculapium et Seleucum fecit,

Boedas adorantem,

Baton Apollinem et Iunonem qui sunt Romae in Concordiae templo,

Cresilas volneratum deficientem, in quo possit intellegi quantum restet animae, et Olympium Periclen dignum cognomine, mirumque in hac arte est, quod nobiles viros nobiliores fecit.

Cephisodorus Minervam mirabilem in portu Atheniensium et aram ad templum Iovis Servatoris in eodem portu, cui pauca comparantur.

Canachus Apollinem nudum qui Philesius cognominatur in Didymaeo Aeginetica aeris temperatura, cervumque una ita vestigiis suspendit ut linum subter pedes trahatur alterno morsu calce digitisque retinentibus solum, ita vertebrato dente utrisque in partibus ut a repulsu per vices resiliat. idem et celetizontas pueros.

Chaereas Alexandrum Magnum et Philippum patrem eius fecit,

Cresilas doryphoron et Amazonem volneratam,

Demetrius Lysimachen, quae sacerdos Minervae fuit LXIIII annis, idem et Minervam quae musica (?) appellatur, quoniam dracones in Gorgone eius ad ictuus citharae tinnitu resonant, idem equitem Simonem qui primus de equitatu scripsit.

Daedalus et ipse inter fictores laudatus pueros duos destringentes se fecit,

Dinomenes Protesilaum et Pythodemum luctatorem.

Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur quod omnia simul intellegantur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector.

huius est Minerva Romae quae dicitur Catuliana, infra Capitolium a Q. Lutatio dicata, et simulacrum Boni Eventus, dextra pateram, sinistra spicam ac papavera tenens, item Latona puerpera Apollinem et Dianam infantes sustinens in aede Concordiae.

fecit et quadrigas bigasque et cliduchon eximia forma, et Virtutem et Graeciam, utrasque colosseas, mulierem admirantem et adorantem, item Alexandrum et Philippum in quadrigis,

Eutychides Eurotam, in quo artem ipso amne liquidiorem plurimi dixere.

Hegiae Minerva Pyrrhusque rex laudatur, et celetizontes pueri,

et Castor ac Pollux ante aedem Iovis tonantis,

Hagesiae in Pario colonia Hercules,

Isidoti buthytes.

Lycius Myronis discipulus fuit, qui fecit dignum praeceptore puerum sufflantem languidos ignes et Argonautas,

Leochares aquilam sentientem quid rapiat in Ganymede et cui ferat parcentemque unguibus etiam per vestem puero, Autolycum pancratii victorem propter quem Xenophon symposium scripsit,

Iovemque illum tonantem in Capitolio ante cuncta laudabilem,

item Apollinem diadematum, Lyciscum mangonem, puerum subdolae ac fucatae vernilitatis,

Lycius et ipse puerum suffitorem.

Menaechmi vitulus genu premitur replicata cervice. ipse Menaechmus scripsit de sua arte.

Naucydes Mercurio et discobolo et immolante arietem censetur,

Naucerus luctatore anhelante.

Niceratus Aesculapium et Hygiam fecit, qui sunt in Concordiae templo Romae.

Pyromachi quadriga ab Alcibiade regitur.

Polycles Hermaphroditum nobilem fecit,

Pyrrhus Hygiam et Minervam,

Phanis Lysippi discipulus epithysam.

Styppax Cyprius uno celebratur signo, splanchnopte — Periclis Olympii vernula hic fuit exta torrens ignemque oris pleni spiritu accendens —

Silanion Apollodorum fudit, fictorem et ipsum, sed inter cunctos diligentissimum artis et iniquom sui iudicem, crebro perfecta signa frangentem, dum satiari cupiditate artis non quit, ideoque insanum cognominatum; hoc in eo expressit, nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam,

et Achillem nobilem, item epistaten exercentem athletas,

Strongylion Amazonem quam ab excellentia crurum eucnemon appellant, ob id in comitatu Neronis principis circumlatam. idem fecit puerum, quem amando Brutus Philippensis cognomine suo illustravit.

Theodorus, qui labyrinthum fecit, Sami ipse se aere fudit, praeter similitudinis mirabilem famam magna subtilitate celebratus. dextra limam tenet, laeva tribus digitis quadrigulam tenuit translatam Praeneste, tantae parvitatis, ut totam eam currumque et aurigam integeret alis simul facta musca.

Xenocrates Tisicratis discipulus, ut alii Euthycratis, vicit utrosque copia signorum. et de sua arte composuit volumina.

Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus qui volumina condidit de sua arte.

Boethi, quamquam argento melioris, infans eximie (?) anserem strangulat.

34, 86 ff.

nunc percensebo eos,
qui eiusdem generis opera fecerunt, ut

Apollodorus, Androbulus, Asclepiodorus, Aleuas philosophos, Apellas et adornantes se feminas, Antignotus et luctatores,

perixyomenum tyrannicidasque supra dictos,

Antimachus, Athenodorus feminas nobiles, Aristodemus et luctatores bigasque cum auriga, philosophos, anuus (?),

Seleucum regem. habet gratiam suam huius quoque doryphorus.

Cephisodoti duo fuere: prioris est Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens, fecit et contionantem manu elata, persona in incerto est.

sequens philosophos fecit.

Colotes qui cum Phidia Iovem Olympium fecerat philosophos, item Cleon et Cenchramis et Callicles et Cepis, Chalcosthenes et comoedos et athletas,

Daippus perixyomenon,

Daiphron et Damocritus et Daemon philosophos.

Epigonus omnia fere praedicta imitatus praecessit in tubicine et matri interfectae infante miserabiliter blandiente.

Eubuli mulier admirans laudatur,

Eubulidis digitis computans.

Micon athletis spectatur, Menogenes quadrigis.

Nec minus Niceratus omnia quae ceteri adgressus repraesentavit Alcibiaden lampadumque accensu matrem eius Demareten sacrificantem.

Tisicratis bigae Piston mulierem imposuit,

idem fecit Martem et Mercurium qui sunt in Concordiae templo Romae.

Perillum nemo laudet saeviorem Phalaride tyranno, cui taurum fecit mugitus hominis pollicitus igni subdito exprimere (?), primus expertus cruciatum cum iustiore saevitia. huc a simulacris deorum hominumque devocaverat humanissimam artem. ideo tot conditores eius laboraverant ut ex ea tormenta fierent! itaque una de causa servantur opera eius, ut quisquis illa videat oderit manus.

Sthennis Cererem, Iovem, Minervam fecit, qui sunt Romae in Concordiae templo,

idem flentes matronas et adorantes sacrificantesque.

Simon canem et sagittarium fecit,

Stratonicus caelator ille philosophos, scopas[1]) *uterque, athletas autem et armatos et venatores sacrificantesque Baton, Euchir, Glaucides, Heliodorus, Hicanus, Iophon, Lyson, Leon, Menodorus, Myagrus, Polycrates, Polyidus, Pythocritus, Protogenes idem pictor e clarissimis, ut dicemus, Patrocles, Pollis, Posidonius qui et argentum caelavit nobiliter, natione Ephesius, Periclymenus, Philon, Symenus, Timotheus, Theomnestus, Timarchides, Timon, Tisias, Thrason.*

[1]) *item Scopas uterque* habe ich oben S. 30, 2 vermuthet.

35, 138 ff.

hactenus indicatis proceribus in utroque genere non silebuntur et primis proximi:

Aristoclides qui pinxit aedem Apollinis Delphis.

Antiphilus puero ignem conflante laudatur ac pulchra (?) alias domo splendescente ipsiusque pueri ore, item lanificio in quo properant omnium mulierum pensa, Ptolemaeo venante, sed nobilissimo Satyro cum pelle pantherina, quem aposcopeuonta appellant.

Aristophon Ancaeum vulneratum ab apro cum socia doloris Astypalaea numerosaque tabula in qua sunt Priamus, Helena, Credulitas, Ulixes, Deiphobus, Dolus.

Androbius pinxit Scyllum ancoras praecidentem Persicae classis,

Artemon Danaen mirantibus eam praedonibus, reginam Stratonicen, Herculem et Deianiram,

nobilissimas autem, quae sunt in Octaviae operibus, Herculem ab Oeta monte Doridos exusta mortalitate consensu deorum in coelum euntem, Laomedontis circa Herculem et Neptunum historiam.

Alcimachus Dioxippum, qui pancratio Olympiae citra pulveris iactum, quod vocant ἀχονιτί, vicit,

Coenus stemmata.

Ctesilochus Apellis discipulus petulanti pictura innotuit, Iove Liberum parturiente depicto mitrato et muliebriter ingemescente inter opstetricia deorum,

Cleon Cadmo,

Ctesidemus Oechaliae expugnatione, Laodamia,

Ctesicles reginae Stratonices iniuria. nullo enim honore exceptus ab ea pinxit volutantem cum piscatore quem reginam amare sermo erat, eamque tabulam in portu Ephesi proposuit ipse velis raptus. regina tolli vetuit utriusque similitudine mire expressa.

Cratinus comoedos Athenis in Pompeio pinxit,

Eutychidis bigam regit Victoria.

Eudorus scaena spectatur — idem et ex aere signa fecit —

Hippys (?) Neptuno et Victoria.

Habron amicam et Concordiam pinxit et deorum simulacra,

Leontiscus Aratum victorem cum tropaeo, psaltriam,

Leon Sappho,

Nearchus Venerem inter Gratias et Cupidines, Herculem tristem insaniae poenitentia,

Nealces Venerem —

ingeniosus et sollers iste, siquidem, cum proelium navale Persarum et Aegyptiorum pinxisset, quod in Nilo, cuius est aqua maris similis, factum volebat intellegi, argumento declaravit quod arte non poterat; asellum enim bibentem in litore pinxit et crocodilum insidiantem ei —

Oenias syngenicon,

Philiscus officinam pictoris ignem conflante puero,

Phalerion Scyllam,

Simonides Agatharchum et Mnemosynen,

Simus iuvenem requiescentem, officinam fullonis quinquatruus celebrantem, idemque Nemesim egregiam,

Theorus se inungentem, idem ab Oreste matrem et Aegisthum interfici,

bellumque Iliacum pluribus tabulis, quod est Romae in Philippi porticibus, et Cassandram, quae est in Concordiae delubro,

Leontium Epicuri cogitantem, Demetrium regem,

Theon Orestis insaniam, Thamyram citharoedum,

Tauriscus discobolum, Clytaemnestram, Paniscon, Polynicen regnum repetentem et Capanea.

Die Zusätze zu den in die erste Spalte gesetzten Nachrichten des Katalogs vertheilen sich so: in der dritten Reihe stehen nur Nachrichten über Kunstwerke in Rom; in der zweiten solche verschiedenen Charakters und Ursprungs. Auch die *opera eiusdem generis* habe ich hier verzeichnet, trotzdem ihnen eine bereits vorhandene Compilation zu Grunde liegt, mit der Plinius Nachrichten des Katalogs verarbeitet, wovon gleich.

Die Notizen der zweiten Reihe heben sich durchweg durch breite Geschwätzigkeit von den kargen Mittheilungen des Katalogs ab. Manche derselben sind schon früher behandelt: so diejenige über die Seeschlacht des Malers Nealkes (S. 177), und

die aus Mucians Memoiren stammenden Notizen über Cephisodorus, Canachus, Hagesias[1]) und Theodorus (S. 141). Ich knüpfe daran gleich: *Aristoclides qui pinxit aedem Apollinis Delphis* (35, 138), und die Anekdote von Ctesicles und Stratonice (§ 140), worauf unmittelbar folgt: *Cratinus comoedus* (so die Codd.) *Athenis in pompeio pinxit.* Die beiden letzten Nachrichten sind schon von Andern dem Duris zugesprochen worden, wie ich glaube mit Recht.[2]) Beide Künstler sind sonst unbekannt. Die Pikanterie der Ktesikles-Geschichte ist ganz nach seinem Geschmack[3]); nicht minder das wunderbare Zusammentreffen, dass ein Maler Kratinos Komödianten malt — falls *comoedos* zu lesen — oder dass der Komödiendichter selbst gemalt hat.[4]) Wir hören aus Duris über Protogenes 35, 101: *cum Athenis — propylon pingeret* (oben S. 152, 156); so hier: *Athenis in pompeio pinxit.* Farblos ist die auf Aristoclides gehende Notiz; ob sie aus Mucian stammt, der sich auf Delphi 34, 36 bezieht? Auf der Heerstrasse der Ueberlieferung waren zu finden die Geschichten von der Leaena des Amphicrates und von dem Stier des Perillos — diese von Plinius in platt moralisirender Tendenz vorgetragen. — Von andern Zusätzen, die mehrfach epigrammatischen Charakters sind, wird weiter unten die Rede sein.

Die Nachrichten des Katalogs zeichnen sich zunächst aus durch den völligen Mangel kunstgeschichtlichen Urtheils. Auch über die Künstler selbst hören wir so gut wie nichts; ganz ausnahmsweise sind landschaftliche Herkunft[5]) und Lehrer angegeben. Ebenso fehlen Angaben über den Aufstellungsort der Werke. Doch wird nicht selten das Motiv der Darstellung kurz

---

[1]) Die den Hegias betreffende Notiz: *Hegiae Minerva Pyrrhusque rex laudatur* erklärt sich, wie oben S. 19, 1 bemerkt, aus einer Verwechselung des Compilators.

[2]) Cratinus, Münzer I 535; Ctesicles, Sellers, *Introd.* 60.

[3]) Miss Sellers erinnert an die Stratonike bei Plutarch, *Demetr.* 38, über deren Liebe zu ihrem Stiefsohn Duris gefabelt hat; Schubert, Pyrrhus 21.

[4]) Ueber Eupolis fabelt Duris Frg. 61.

[5]) Ethnikon nur Styppax Cyprius.

charakterisirt. Mit dem *adorans (Boedas)*, *digitis computans (Eubulides)* und *se destringens (Daedalus)* lässt sich vergleichen in der Malerei der *iuvenis requiescens (Simus)* und *se inungens (Theorus)*. — *Menaechmi vitulus genu premitur replicata cervice, Boethi infans anserem strangulat; vernula exta torrens ignemque oris pleni spiritu accendens (Styppax), matri interfectae infans miserabiliter blandiens (Epigonus);* dazu halte man in der Malerei: *Scyllus ancoras praecidens Persicae classis (Androbius), Danae mirantibus eam praedonibus (Artemon), officina pictoris ignem conflante puero (Philiscus).* Ausnahmsweise wird in der Malerei einmal ein Athlet namentlich angeführt (Alcimachus), ebenso in der Plastik (Dinomenes). Nur wenige Werke sind genannt, häufig sogar nur eins, wodurch, wie es mehrfach heisst, der Künstler Ruhm erlangt habe *(laudatur, censetur, innotuit, celebratur).* Hocharchaische Künstler sind gar nicht, von archaischen nur wenige berücksichtigt. — Wegen des übereinstimmenden Charakters der Mittheilungen des Katalogs verbietet sich die Annahme, dass Plinius ihn selbst aus verschiedenen Quellen zusammengelesen habe. Vollends ist Varro bezüglich Antigonos-Xenokrates als Quelle ausgeschlossen. Es handelt sich hier um die Masse eines scheinbar gleichwerthigen Materials von Kunstwerken und Künstlern, dem gegenüber jede Kritik schweigt. In den auf Varro fussenden Partieen wird kunstgeschichtliche Kritik im weitesten Umfange geübt, und das Kunstwerk an sich tritt zurück hinter dem, was es für die Entwicklungsgeschichte der Kunst und Künstler zu lehren scheint: *qui deinde et quae invenerint et quibus temporibus, dicemus in mentione artificum* (35, 29). — Weiter verbietet ein anderes gemeinsames Kennzeichen der Nachrichten des Katalogs, Varro als Quelle vorauszusetzen: gerade darin sind nämlich auffallend viele griechische Wörter gebraucht, worunter solche, die bis heute zu denken geben, wie gleich der *encrinomenos* des Alkamenes.[1]) Das führt auf einen griechischen Autor als unmittelbare Vorlage, denn Varro übersetzt sorgfältig. Doch dieser Punkt verlangt eingehende Prüfung.

---

[1]) Von Klein als *enchriomenos* erklärt, zuletzt Praxiteles 50, wo die Literatur verzeichnet ist.

Nach Ritschl findet sich im ganzen Umfange der Varronischen Schriftstellerei kein griechischer Titel.[1]) Dass Varro in den *saturae Menippeae* viele griechische Worte einmischt und vom Lateinischen sogar ins Griechische übergeht, wie weiland Lucilius, erklärt sich aus der Kunstgattung. Im Uebrigen befleissigt sich der gründliche Sprachkenner durchweg einer sorgfältigen Uebertragung und Erklärung griechischer Worte, wie man nicht nur aus den Fragmenten und erhaltenen Schriften, sondern auch aus den Xenokratischen Partieen bei Plinius ersehen kann. *συμμετρία* liess sich nicht übersetzen: *non habet Latinum nomen symmetria* (34, 65[2]). Die Klage war gerade hier berechtigt, wo von der höchsten Verfeinerung alles dessen in der Kunst Lysipps die Rede ist, was die Griechen unter dem einen Begriff zusammenfassen. Einmal umschreibt ihn Plinius nach Varro (35, 80), wofür nach griechischer Quelle *symmetria* gesagt ist (35, 107 oben S. 11). Umschreibung ist wahrscheinlich auch vorauszusetzen für das Wort *ῥυθμός*, das bei Antigonos-Xenokrates vorkam, bei Plinius fehlt (oben S. 148, 1). — Von Aristides heisst es 35, 98: *is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationes.* Die Pathe sind nur umschrieben, wie die Ethe bei Myron 34, 58: *corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse (videtur*[3]). Myron ist *numerosus;* Euphranor bringt zuerst zum Ausdruck *dignitates heroum* (35, 129): wir hätten gerne die griechischen Worte, wie bei Apelles, der von den Werken anderer Künstler sagt: *deesse illam suam Venerem, quam Graeci Charita vocant* (35, 79). — Technische Ausdrücke liessen sich meist nicht übersetzen; manche mögen für bekannt gegolten haben wie *proplasmata* 35, 155, wo Varro citirt ist; sonst wird umschrieben und erklärt wie *tonos* und *harmoge* (35, 29), *monochromata* (35, 15), *statuae iconicae* (34, 17), *catagrapha* (35, 56), *graphice* (35, 77), *rhyparographos* und *anthropographos*

---

[1]) Rh. Mus. VI 520 *de Varron. discipl. libris* § 8.

[2]) Gell. I 20, 7: *linea autem a nostris dicitur, quam γραμμήν Graeci nominant. eam M. Varro ita definit: linea est e. q. s.*

[3]) Die übliche Uebersetzung *mores* 35, 63 *Zeuxis: fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur.*

(35, 112; 113), *prostypa*[1]), *lychnites* 36, 14, wo Varro citirt wird; übersetzt ist *splendor* (35, 29), das griechische Wort fehlt.[2])

Prüfen wir nun den Katalog. *doryphorus* und *pentathlus* zwar kann so wenig befremden wie dies andere Bezeichnungen für Athleten wie *discobolos pancratiastes* thun würden.[3]) Varro scheint *pentathlus* gebraucht zu haben (34, 68), und nach Plinius wäre *apoxyomenos* in Rom volksthümliche Bezeichnung für die Statue Lysipps gewesen (34, 62). Etwas Anderes aber ist es, wenn Plinius zweimal im Katalog *perixyomenos* durchgehen lässt, denn das Wort ist auch im Griechischen sehr selten. Alkamenes stellt einen Pentathlon-Sieger dar, *qui vocatur encrinomenos*, der Maler Antiphilos einen Satyr, *quem aposcopeuonta appellant;* es fehlt eine nähere Erklärung der Ausdrücke, die Varro dem römischen Leser nicht vorzuenthalten pflegt; bei dem *splanchnoptes* des Styppax mag sie in der Beschreibung des Motivs liegen.[4]) Aber gesetzt, Plinius kürze seine Vorlage: Ausdrücke wie *epithyusa buthytes cliduchos*[5]) führt er gar nicht als populäre Bezeichnungen an; man sieht hier keinen Grund, warum das griechische Wort überhaupt gegeben wird. Dem *buthytes* steht als sicher Varronische Bildbezeichnung gegenüber *boum immolatio*[6]); wie z. B. Plinius nach einem Epigramm *demos Atheniensium* sagt (35, 69), dagegen 35, 137

---

[1]) 35, 152; auch *ectypa* und *plastae* (ebenda) werden in der Vorlage erläutert gewesen sein; Plinius scheint hier besonders knapp zu referiren.

[2]) Man vergleiche sonst etwa Varro bei August. *civit. dei* VII 35: *quod genus divinationis — Νεκυομαντίαν Graece dicit vocari.* Macrob. III 2, 11: *Varro — refert quod pontifex in sacris quibusdam vitulari soleat, quod Graeci παιανίζειν vocant.* — Bei Plinius steht folgende Notiz zwischen zwei Varro-Citaten 35, 155: *fecit et Chalcosthenes cruda opera Athenis, qui locus ab officina eius Ceramicos appellatur;* vgl. Varro bei Macrob. III 4, 2: *sicut locum in quo figerent candelam candelabrum appellatum e. q. s.*

[3]) In dem Verzeichniss von Werken in Rom steht *pycta* 36, 36, *Caryatides* (§ 38), *Hermerotes* (§ 33); vgl. Cicero, *ad Attic.* I 4, 3 *Hermathena.*

[4]) Max. Mayer, Jahrb. 1893 S. 219.

[5]) 34, 78 Codd. *cliticon* und *cliticum*; *cliduchos* auch 34, 54, wovon gleich. — Plinius sagt nach römischer Quelle von der Anadyomene des Apelles 35, 91: *Venerem exeuntem e mari divus Augustus e. q. s., quae vocatur Anadyomene;* vorher § 87: *sunt qui Venerem anadyomenen ab illo pictam exemplari putent.*

[6]) 35, 126 oben S. 77, derselbe Ausdruck 35, 137.

imago Atticae plebis. — Silanion stellt dar *epistaten exercentem athletas,* Oenias malt *syngenicon,* dies insofern weniger auffallend, als 35, 134 erklärt war: *frequentia quam vocavere syngenicon;* dafür steht sonst *cognatio* und *cognatio nobilium.*[1]) Uebrigens verräth sich auch der ungelenke Uebersetzer in Ausdrücken wie *mulier admirans.*[2]) — Der Katalog stellt sich also als ein Ganzes von griechischer Hand dar, dem der durch Varro vermittelte Auszug aus Antigonos-Xenokrates fremd gegenübersteht. Mit seiner Hülfe darf man nicht jenen Auszug beliebig vervollständigen.[3]) Die folgende Untersuchung über die Zusätze zum Katalog wird weiter unten zeigen, dass sich auch darin nur dürftige leicht kenntliche Angaben aus Varro verbergen.[4])

Die in der dritten Spalte aufgeführten Nachrichten betreffen wie bemerkt nur Kunstwerke, die sich in Rom befanden. Es ist jedesmal der Ort der Aufstellung genau angegeben, einmal sogar die Weihung (Euphranor), und zwar sind nur Darstellungen von Göttern und Heroen berücksichtigt. Eben dadurch hebt sich diese Gruppe von Nachrichten ab von der-

[1]) 35, 76. 136; vermuthlich eine Art Familien- oder Geschlechterbilder; Furtwängler, Dornauszieher 94.

[2]) Darüber Furtwängler ebenda 26, 87; Oertel, Genrebildnerei 11. Was heisst: *Habron amicam et Concordiam pinxit*? — Richtig ist erklärt *ἀχονιτί* mit *citra pulveris iactum* (35, 139 Alcimachus), wofür Lexika den Ausweis geben; Bekk. *Anecd.* I 365; *Apostol.* XV 19[a]; vgl. Horaz, *Epist.* I 1, 50: *dulcis sine pulvere palma.* Ebenso hielt es Plinius an einer andern Stelle für nöthig, dem Worte *metoposcopos,* das er aus Apion übernimmt, die Erklärung beizufügen (35, 88). — Nichts beweist *Simus — officinam fullonis quinquatruus celebrantem (pinxit);* denn hier malt der Grieche einen speciell römischen Gegenstand; wir haben das Fest der Tuchwalker ja noch in Pompeji dargestellt (Overbeck-Mau[4] 395; vgl. Jahn, Arch. Ztg. 1854 S. 191; Mommsen, *Corp. Inscr. Lat.* I n. 1406). Natürlich ist dieser Simos nicht identisch mit dem Salaminischen Bildhauer um 200; Löwy 163; Hiller v. Gaertringen, Jahrb. 1894 IX 39.

[3]) Wie Münzer dies für die Geschichte der Plastik versucht I 507.

[4]) Im Katalog ist der Bildhauer Daippus verzeichnet (§ 87), doch wohl der Schüler Lysipps Paus. VI 12, 6; 16, 5. Sein Name wird als Laippus gelesen in der chronologischen Tabelle 34, 51 und in der auf Varro zurückgehenden Stelle 34, 66. Dass diese Lesarten nicht für Gemeinsamkeit oder Verschiedenheit der Quellen angeführt werden dürfen, versteht sich.

jenigen des griechischen Katalogs, da es sich hier keineswegs vorzugsweise um Götter und Heroen handelt, und topographische Notizen ganz fehlen. Für diese lokal römischen Nachrichten ist römische Autorschaft vorauszusetzen, worauf auch Euphranors *Bonus Eventus* führt, und zwar junger Zeit, jedenfalls nach Varro; denn nach seiner Zeit fallen die Weihungen der Porticus Octaviae, des Tempels des Juppiter tonans, und die erst von Tiberius vollzogene Weihung des Concordia-Tempels.[1]) — Ueber Werke der Bildhauer Baton und Nikeratos berichtet Plinius zunächst nur aus dieser Quelle, spricht jedoch über beide Künstler noch einmal zu den *opera eiusdem generis*, und zwar ist hier für Nikeratos auch der Katalog benutzt, was am besten die lose erst von Plinius hergestellte Verbindung der römischen Notizen mit der Hauptquelle zeigt. Mit Lobeserhebungen *(ante cuncta laudabilis, nobilissima)* geizt er auch sonst nicht bei den in Rom befindlichen Kunstwerken.

Aber auch in anderer Hinsicht verräth Ungeschick und Flüchtigkeit des Redaktors mehrfach sowohl diese römischen als die in die zweite Reihe gerückten Nachrichten verschiedenen Ursprungs als Zusätze. Die Einschaltungen haben nämlich zunächst zur Folge, dass die Werke der Künstler in willkürlicher Reihenfolge aufgeführt werden. Bei Euphranor folgen auf Alexander Paris die Götterstatuen in Rom (*Minerva Bonus Eventus Latona*, aus römischer Quelle), dann allgemein Vier- und Zweigespanne, endlich aus dem griechischen Katalog Kliduchos, Virtus und Graecia, *mulier admirans* und *adorans*, Alexander und Philipp auf Viergespannen. Aehnlich planlos ist die Anordnung bei Leochares, denn hier wechseln göttliche Wesen und Sterbliche mit einander ab.[2]) Lehrreicher jedoch ist eine andere Flüchtigkeit des Redaktors. Man begreift, dass Zusätze aus gleicher Quelle bei einander stehen, wie aus Mucian über Cephisodorus und Canachus, aus Duris über Ctesicles und Cratinus (vgl. oben S. 193); aber Plinius fasst überhaupt Zusätze nach Möglichkeit zusammen und schiebt sie gemeinsam

[1]) Urlichs, Quellenreg. 18; Oehmichen 128ff.

[2]) Nur bei dem Maler Theorus stellt Plinius zu Orest und Aegisth gleich andere Darstellungen der Heroensage aus der römischen Quelle, indem er hier ausnahmsweise die Aufzählung der Werke im Katalog unterbricht.

in den Katalog ein: das hat zweimal den Irrthum zur Folge, dass Künstler doppelt erwähnt werden. So sind die Bildhauer Baton Cresilas Cephisodorus Canachus zusammengefasst und zwischen Boedas und Chaereas eingeschoben; auf Chaereas folgt aber im Katalog Cresilas [1]), der mithin doppelt erwähnt ist, was Plinius nicht merkt. Das andere Mal scheint er das Versehen zu beachten. Zwischen Isidotus und Leochares schiebt er mehrere auf diesen und den Bildhauer Lycius bezügliche Zusätze gemeinsam ein; auf Leochares folgt aber im Katalog derselbe Lycius [2]): *Lycius et ipse puerum suffitorem; et ipse* fügt der Redaktor hinzu, weil Lycius schon erwähnt war. Von dieser Seite stände sogar nichts im Wege, den *puer suffitor* mit dem vorher genannten *puer sufflans* zu identificiren, so dass nicht nur derselbe Künstler, sondern dasselbe Werk doppelt erwähnt wäre — dies freilich entging Plinius.[3])

Hinter den Zusätzen müssen sich selbständig von Plinius ausgebeutete Vorlagen verbergen, wie die oben erwähnte römische Quelle; ausserdem trafen wir schon auf Duris und Mucian (oben S. 193). Dazu tritt nun die Literatur der Epigramme, so gleich bei Leochares: von den Krallen des Adlers, die des emporgetragenen Ganymedes schonen, lesen wir in noch erhaltenen Gedichten. Das wirft Licht auch auf andere Partieen bei Plinius, wo sich Reminiscenzen an Epigramme finden. Es begreift sich, dass er als eifriger Anhänger rhetorischer Bildung auch der Literatur der Epigramme warmes Interesse entgegenbrachte. Die Macht der Verse übertreffen ein Kunstwerk zugleich und verbreiten seinen Ruhm, meint er 35, 91, wo von der Anadyomene des Apelles die Rede ist: *versibus Graecis tali opere dum laudatur victo sed inlustrato,* wozu man halte 34, 57: *Myronem — bucula maxime nobilitavit celebratis versibus laudata, quando alieno plerique ingenio mágis quam suo commendantur.* Schon hiernach würde sich verstehen, dass Plinius selbst Epigramme gelesen und benutzt hat; vollends

---

[1]) *Cresilas* statt des handschriftlichen *tesilaus* (Bamb.) oder *desilaus* braucht wohl keiner Rechtfertigung mehr.

[2]) Es ist gleichgiltig, ob dazwischen noch ein Künstler Lyciscus stand, falls nämlich so statt Lyciscum zu lesen ist.

[3]) So schon Brunn I 259.

lassen darüber nicht in Zweifel die Missverständnisse, die bei solcher Benutzung unterlaufen (oben S. 18). Möglich, dass er auf Kunstwerke bezügliche Epigramme zu einem Kranz vereinigt vorfand. Jedenfalls kannte er nicht nur griechische, sondern auch lateinische Anthologieen, wie der Witz 21, 13 zeigt: *ex nostris autem inscripsere aliqui libros anthologicon.*[1]) Zu Buch 34 wird als Quelle citirt *Marsus poeta*, der Vorgänger Martials; nach Münzers Annahme kann freilich bei Uebereinstimmungen mit Martial jenes Citat nicht verwerthet werden.[2])

Ausser für den Ganymed des Leochares sind bei Zusätzen zum Katalog Epigramme benutzt für den Alexander Paris des Euphranor *(in quo laudatur quod omnia simul intellegantur iudex dearum e. q. s.;* vgl. den Demos des Parrhasios 35, 69), für den Eurotas des Eutychides (*in quo artem ipso amne liquidiorem plurimi dixere,* vgl. Anth. Pal. IX 709); endlich für Kresilas: *volneratum deficientem in quo possit intellegi quantum restet animae et Olympium Periclen dignum cognomine, mirumque in hac arte est quod nobiles viros nobiliores fecit.* Hier wie dort wird in witzigen Einfällen mit Gedanken darüber gespielt, was die Kunstwerke errathen lassen, und wie sie selbst die charakteristischen Eigenschaften des dargestellten Gegenstandes noch überbieten. Dass die beiden Werke des Kresilas in bestimmter Absicht zusammengestellt und mit einander verglichen seien, lässt sich nicht sagen. Das geschieht sonst mehrfach ausdrücklich. 35, 70 *Parrhasius: pueros duos in quibus spectatur securitas et aetatis simplicitas,* und gleich

[1]) L. Urlichs, Quellenreg. 12.

[2]) Auf folgende Uebereinstimmung macht Münzer I 528 aufmerksam: 34, 70 *(Praxiteles) fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertae comminus sagitta insidiantem, quem sauroctonon vocant;* Martial. XIV 172 *Sauroctonos Corinthius:*

ad te reptanti, puer insidiose, lacertae
parce; cupit digitis illa perire tuis.

Zu dem, was Plinius über den Ganymed des Leochares sagt, erinnert Jahn an Martial I 7, 1; Arch. Beitr. 20. Die Vermuthung von Urlichs (ebenda), dass epigrammatische Schilderungen von Kunstwerken aus Domitius Marsus stammen könnten, weist Münzer II 100 zurück, indem er das Citat des Marsus im Index auf die Schrift *de urbanitate* und deren Benutzung 34, 48 bezieht. — Im Uebrigen handeln über Epigramme bei Plinius Jahn, Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1850 S. 118 ff.; Benndorf, *Epigr. Graec.* 52 ff.; Sellers, *Introd.* 68.

darauf wohl nach derselben Quelle: *duae picturae nobilissimae, hoplites in certamine ita decurrens, ut sudare videatur, alter arma deponens, ut anhelare sentiatur.*[1]) 34, 70 *Praxiteles: spectantur et duo signa eius diversos adfectuus exprimentia, flentis matronae et meretricis gaudentis e. q. s.* 34, 55 *Polyclitus: diadumenum fecit molliter iuvenem . . . . . et doryphorum viriliter puerum.* Die beiden Werke Polyklets sind sicher nicht als Gegenstücke gearbeitet[2]), und auch bei den Praxitelischen Figuren ist dies unwahrscheinlich.[3]) Die Pointen sind hineingetragen worden.

Indess streifen geistreiche Einfälle und Pointen der bezeichneten Art hart an das Gebiet der Rhetorik und der rhethorischen Ekphrasis, und man wird sie vielleicht nicht nur in Epigrammen suchen dürfen. Auch die Philostrate gefallen sich in Aussprüchen darüber, was die Bilder zu denken geben und errathen lassen, wie sie die lebendige Wirklichkeit vortäuschen und überbieten, und bei dem Hopliten des Parrhasios erinnert man sich der lebendigen Schilderung der oben (S. 116) behandelten Ekphrasis, worin ein von Theons Hand gemalter, in den Kampf stürmender Hoplit der Phantasie des Beschauers leibhaftig vor Augen tritt. — Des Praxiteles Aphrodite athmet fast *(quasi spirans)* und erweckt die Begierde eines Jünglings; an Alkamenes' Hephaest bewundere man vorzugsweise *(etiam illud mirantur)*, dass der Künstler auch durch das Gewand den hinkenden Schritt errathen lasse: diese Beispiele führt Valerius Maximus an als Belege für die Wirkung der Kunst (VIII 11 *quam magni effectus artium sint).* — Das von Plinius zu Silanion eingeschobene Beispiel gilt der ausdrucksvollen Darstellung eines Affekts, wie die weinende Matrone und lachende Hetäre des Praxiteles: *nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam.* Ich bezweifle, dass hier ein Epigramm die Quelle ist; zumal das, was Plinius in breiter Ausführung über den dargestellten Apollodor sagt, dem man

[1]) Dazwischen schaltet Plinius aus anderer Quelle ein: *item sacerdotem adstante puero cum acerra et corona*, wegen des auch hier erwähnten *puer*.

[2]) Die Quelle ist ein Epigramm nach Dilthey, Rh. Mus. 1871 XXVI 290.

[3]) Furtwängler, Dornauszieher 91.

den Beinamen *insanus* gab, doch auffällig an das rhetorische den Kallimachos *catatexitechnos* betreffende Beispiel erinnert.[1])

Aus lebhafter und ausführlicher Schilderung eines Kunstwerks allein lässt sich der Charakter des Urtheils nicht erkennen. Auch will erwogen sein, ob nicht der Thatbestand der Darstellung der lebendigen Schilderung entsprach. Plinius deutet bei rhetorischen und epigrammatischen Urtheilen meist an, dass das Kunstwerk so und so gelobt, beurtheilt werde *(laudatur, dictus est, plurimi dixere, deprehendunt*, vgl. Jahn 121); oder er weist hin auf das, was in dem Kunstwerk zu sein scheint, was man zu erkennen glaubt, was herausgelesen oder verstanden wird, d. h. wie das Kunstwerk auf die Phantasie des Beschauers wirkt *(videtur, sentitur, intellegitur)*. Er sagt z. B. von den Hopliten des Parrhasios, man glaube den einen mit Schweiss benetzt zu sehen, den andern keuchen zu hören *(ut sudare videatur, ut anhelare sentiatur)*. Anders im Katalog: *Naucerus luctatore anhelante;* auch wird ja das Athmen thatsächlich dargestellt. Diese Notiz so wenig wie des Lykios *puer sufflans languidos ignes* und die Beschreibung der ähnlichen Figur des Styppax lassen auf Benutzung von Epigrammen schliessen: man hat hier thatsächlich dargestellte Motive zu erkennen.[2]) So ist in dem Bilde des Feuer an-

[1]) Oben S. 175. Von Kallimachos heisst es: *semper calumniator sui nec finem habentis diligentiae, ob id catatexitechnus appellatus* (34, 92), von *Apollodor: diligentissimum artis et iniquum sui iudicem, crebro perfecta signa frangentem, dum satiari cupiditate artis non quit, ideoque insanum cognominatum* (34, 81). — Von dem Demos des Parrhasios, dessen epigrammatische Schilderung, wie schon bemerkt, ein Seitenstück ist zu derjenigen des Paris von Euphranor, sagt' Plinius 35, 69: *pinxit demon Atheniensium argumento quoque ingenioso; ostendebat namque e. q. s.* Das oben (S. 178) behandelte rhetorische Lob des Phidias führt er so ein 36, 18: *proferemus argumenta parva et ingenii tantum;* bei einem andern rhetorischen Beispiel, das den Nealkes betrifft, heisst es 35, 142: *ingeniosus et sollers iste siquidem — argumento declaravit quod arte non poterat* (oben S. 177). Die Rhetoren feiern das *ingenium* des Timanthes (35, 73 oben S. 108, 177). Das Epigramm von dem Demos des Parrhasios mag also ebenfalls für ein rhetorisches Beispiel verwendet worden sein, obschon jene Einführung auch dem Plinius selbst gehören kann.

[2]) Ich theile nicht die Ansicht von Max. Maier, Jahrb. 1893 S. 222. Auch Jahn rechnet jene Schilderungen nicht zu denen, wofür Epigramme benutzt sind.

blasenden Knaben des Antiphilos der Wiederschein des Feuers erwähnt, was gewiss für den Maler das eigentliche Problem der Darstellung war. Danae wird von Seeräubern angestaunt *(Artemon Danaen mirantibus eam praedonibus)*; der den Dionysos gebärende Zeus jammert weibisch, während die Göttinnen um ihn herum Hebammendienste versehen (Bild des Ctesilochus: *muliebriter ingemescente inter opstetricia dearum)*; die getödtete Mutter wird kläglich von ihrem Kinde geliebkost (Gruppe des Epigonus: *matri interfectae infante miserabiliter blandiente)*: bei keiner dieser Schilderungen sind wir berechtigt auf Epigramme zu schliessen. Dass die Phantasie in dichterischer Schilderung sich weit kühner über das in der Darstellung thatsächlich Gebotene zu erheben pflegt, lehrt besonders bezüglich des letzten Beispiels die Schilderung eines dem Gegenstande nah verwandten Bildes des Aristides, wo Plinius auch eine Wendung der oben bezeichneten Art braucht 35, 98: *oppido capto ad matris morientis ex volnere mammam adrepens infans, intellegiturque sentire mater et timere ne emortuo lacte sanguinem lambat* (vgl. Anth. Pal. VII, 623). Uebrigens wird die epigrammatische Schilderung in diesem Falle schon bei Varro vorgelegen haben; denn jene Beschreibung, die dem intimen Ausdruck des Seelischen gilt, illustrirt sichtlich die unmittelbar vorher nach Xenokrates hervorgehobenen Vorzüge des Aristides bezüglich der Darstellung von Ethos und Pathos; auch macht Plinius nähere Angaben über das Bild *(quam tabulam Alexander Magnus transtulerat Pellam in patriam suam)*. Endlich noch dies: Plinius pflegt Zusätze aus gleicher Quelle nicht unnöthig auseinander zu reissen; er macht aber selbstständig einen Zusatz aus seiner Anthologie erst am Schlusse dieses von den Bildern der Aristides handelnden Abschnittes § 100: *pinxit et aegrum sine fine laudatum.* Ueber den berühmten Kranken lagen ihm also mehrere Gedichte vor, wie über Myrons Kuh, den Eurotas des Eutychides *(plurimi dixere)* und die Anadyomene des Apelles (35, 91 *versibus Graecis tali opere dum laudatur e. q. s.)*; vielleicht war jener Kranke der öfters von Malern geschilderte Philoktet, dessen bildliche Darstellung mehrere uns noch erhaltene Epigramme

behandeln[1]). — Vorher und getrennt von der Angabe über den Kranken durch Mittheilungen aus römischer Quelle steht die Notiz über ein anderes Bild des Aristides: *supplicans paene cum voce.* Das stammt also sicher nicht aus einem Epigramm; auch vermisst man hier wieder den nachdrücklichen Hinweis auf die Phantasie des Beschauers, wofür ein bezeichnendes Beispiel der *claudicans* des Pythagoras ist 34, 59: *claudicantem cuius ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur* — eben dies illustrirt eins jener Epigramme auf Philoktet.[2]) Der *supplicans* gehört in eine Reihe mit dem *luctator anhelans,* nämlich in den Katalog, wovon später.

Es sind nun nur noch wenige zum Katalog gemachte Zusätze anderer Art zu erwähnen. Der hinter dem Ganymed des Leochares aufgeführte Autolykos, der Pankration-Sieger, spottet bis jetzt einer passenden Erklärung. Der Sieg erfolgte 422 und der Zusatz *propter quem Xenophon symposium scripsit* lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass der Urheber der Notiz nicht an eine erst im vierten Jahrhundert erfolgte Errichtung des Denkmals gedacht hat.[3]) Dann freilich könnte jener Leochares nicht der Künstler des IV. Jahrhunderts sein.[4]) An eine Parallele zwischen Ganymed und dem bei Xenophon wegen seiner Schönheit gefeierten jugendlichen Sieger liesse sich denken; doch Plinius sagt davon nichts. — Ferner findet sich unter den Angaben, die flüchtige Redaktion als Zusätze erkennen liessen: *Lycius Myronis discipulus fuit, qui fecit dignum praeceptore puerum e. q. s.* Der Schulfolge wird

---

[1]) *Anth. Pal.* XVI *(Append. Planud.)* 111 ff.: eins dieser Epigramme auf den Philoktet des Parrhasios. L. Urlichs erinnert an den Herakles des Aristides: *καταπονούμενον τῷ τῆς Δηιανείρας χιτῶνι* Strabo VIII 381; Beiträge zur Kunstgeschichte 10.

[2]) *Anth. Pal.* XVI 113: *οἶδα Φιλοκτήτην ὁρόων ὅτι πᾶσι φαείνει*
ἄλγος ἐὸν καὶ τοῖς τηλόθι δερκομένοις.
Vgl. Sellers, *Introd.* 69.

[3]) Wie Klein meint Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. 1883 S. 72.

[4]) Nach Urlichs *Chrest.* ist die Notiz an falsche Stelle gerathen; die Statue gehöre dem eben vorher genannten Lykios. Brunn I 387 und Jahn Arch. Beitr. 44 denken an eine Verwechselung des Siegers Autolykos mit dem gleichnamigen Gründer von Sinope, den Sthennis, der auch in Gemeinschaft mit Leochares arbeitet, darstellte.

im Katalog so gut wie gar nicht gedacht, und gar Vergleiche zwischen Lehrern und Schülern finden sich sonst nur im kunstgeschichtlichen Theil; so werden verglichen Philoxenos mit seinem Lehrer Nikomachos (35, 110), und namentlich Lysipp mit seinem Sohn und Schüler Euthykrates und seinem Enkelschüler Tisikrates (34, 66 ff.). Zu der Nachricht über Lykios stellt sich ein anderer Zusatz zum Katalog: *Xenocrates Tisicratis discipulus, ut alii Euthycratis, vicit utrosque copia signorum et de sua arte composuit volumina.* Dass diese Notiz zu jener Stelle gehört, wo nach Varro bezüglich Antigonos von den Schülern Lysipps gehandelt wird, habe ich schon oben bemerkt (S. 83). Varro wird also auch die auf Lykios bezügliche Notiz entlehnt sein. Diese Angaben, und wie ich glaube weiter nichts, hat Plinius aus Varro in den Katalog übernommen. Bei Lykios begreift sich dies, da Plinius auf eigene Hand an Myron unmittelbar den Pythagoras anknüpft (oben S. 10, 148); bei Xenokrates mag dessen bedeutsame Schriftstellerei der ursprüngliche Anlass gewesen sein, die auf ihn bezüglichen Angaben besonders zu excerpiren; das ist um so wahrscheinlicher, als unmittelbar dahinter die Künstler der Gallier-Kämpfe erwähnt werden, darunter am Schluss *Antigonus, qui volumina condidit de sua arte.* — Endlich die Amazone des Strongylion, die Nero mit sich herumführte, und der durch Brutus berühmt gewordene Knabe desselben Künstlers: dieser Zusatz stammt aus römischer Quelle, obschon er sich von den übrigen römischen Notizen der dritten Spalte unterscheidet. Auf die Amazone war bereits hingewiesen worden unter den Belegen für die grosse Vorliebe der Römer für *signa Corinthia* 34, 48: *signis quae vocant Corinthia plerique in tantum capiuntur ut secum circumferant, sicut Hortensius e. q. s.*[1]) *circumtulit et Nero princeps Amazonem, de qua dicemus.* Man denkt an Deculo, nach dem Plinius erzählt, dass Tiberius ein Bild des Parrhasios besonders hoch geschätzt und in sein Schlafgemach verschlossen habe *(cubiculo suo inclusit, ut auctor est Deculo* 35, 70); derselbe, dem doch wohl die Notiz verdankt wird von der Vorliebe des Tiberius für den Apoxyome-

[1]) Zu diesem ersten Beispiel Münzer II 101.

nos des Lysipp, den er ebenfalls in sein Schlafgemach versetzte (34, 62 *transtulitque in cubiculum*[1]).

Den Künstlern von Werken gleicher Art, die uns zunächst beschäftigen müssen (34,86 *qui eiusdem generis opera fecerunt*), giebt Plinius eine Sonderstellung. Aber wie schon bemerkt, bringt er in diesem Kapitel auch einige Notizen des oben behandelten Katalogs unter, d. h. zwischen den Werken mit Sammeltiteln wie *philosophi athletae* u. A. erscheinen ganz ungehörig einzelne namhaft gemachte Darstellungen, darunter auch solche von Göttern. Das Verfahren wäre doch schwer erklärlich, wenn er nicht eine Vorlage gehabt hätte, in der Künstler von Werken mit gleichen Gegenständen zusammengestellt waren. Spuren dieser Art von Compilation haben wir bei andern Schriftstellern ebenfalls gefunden (oben S. 181 ff.), und dass Plinius thatsächlich solche Vorlagen besass, scheint mir auch aus den ungehörigen Einschaltungen zu folgen, die er daraus in den Katalog und wie ich später zeigen werde auch in die eigentlich kunstgeschichtlichen Partieen macht. Bei Euphranor heisst es hinter dem Zusatz aus römischer Quelle: *fecit et quadrigas bigasque*, dann folgen die Angaben aus dem Katalog mit dem Schluss: *item Alexandrum et Philippum in quadrigis*. Es ist klar, dass in derselben Vorlage neben dieser speziellen Darstellung nicht allgemein Gespanne erwähnt waren, zumal diese Notiz, die hinter dem Zusatz aus römischer Quelle und vor der mit *cliduchon* beginnenden Reihe steht, sich deutlich als eingeschaltet erweist. — Ueberhaupt passen die generellen Angaben der *opera eiusdem generis* nicht zu der im Katalog deutlich beabsichtigten Aufzählung einzelner hervorragender Werke: wir hören hier sonst wohl von *pueri duo destringentes se (Daedalus), Pythodemus luctator (Dinomenes), luctator anhelans (Naucerus)*, aber nicht von *athletae* und *luctatores;* sie würden hier so wenig hingehören wie

[1]) So schon Brieger 62; Oehmichen 123. Dazu gehört vermuthlich auch die Nachricht von einer Statue Lysipps, die Nero vergolden liess (34, 63 *delectatus admodum illa*), und 35, 131: *Hyacinthus* (des Nikias), *quem Caesar Augustus delectatus eo secum deportavit Alexandrea capta e. q. s.* Münzer II 400 macht gegen die Zurückführung dieser Notizen auf Deculo, wie ich glaube, mit Unrecht, vor Allem als Bedenken geltend, dass dieser im Index von Buch 34 fehle; vgl. auch Furtwängler 10.

die *quadrigae* und *celetizontes pueri*, denn auch diese scheint Plinius in den Katalog übernommen zu haben. Er erwähnt sie zu Hegias und Canachus, im letzteren Falle ungehörig, weil gewiss gemeint war der jüngere Künstler dieses Namens[1]), nicht der ältere, der im Katalog aus Mucian beigebracht ist (oben S. 193). Euphranor also kam sowohl im Künstler-Katalog als in den allgemeinen Rubriken vor, was sich bei bedeutenden Künstlern begreift — vermuthlich waren Hegias und Canachus im Katalog gar nicht erwähnt. Plinius hat desshalb einzelne Notizen des allgemeinen Theils in den eigentlichen Katalog und umgekehrt herüber genommen, um die doppelte Erwähnung von Künstlern zu vermeiden. Das Letztere ist der Fall bei Aristodemus und Antignotus, die mit einzelnen Werken im Katalog und ebenfalls im generellen Theil angeführt waren; ebenso bei Epigonus und Niceratus, wo sich aber der Compilator die Sache bequem macht, indem er die Gegenstände genereller Art nicht aufzählt, sondern nur sagt: *omnia fere praedicta imitatus, omnia quae ceteri adgressus.* Wenn trotzdem der Zusatz aus römischer Quelle zu demselben Niceratus im Katalog steht, und Baton ebenfalls doppelt erwähnt wird, nämlich sowohl unter den Darstellern von Athleten, Bewaffneten u. s. w. als vorne im Katalag nach römischer Quelle (vgl. oben S. 198), so verräth sich darin die Eile des Redaktors. Im übrigen ist die Zutheilung von Nachrichten des Katalogs zu dieser Uebersicht von *opera eiusdem generis* willkürlich. Der jüngere Kephisodot hat *philosophos* gemacht; dazu wird nun der andere gestellt, von dem der Katalog mehreres einzeln anführte. Andere werden wegen des Gegenstandes ihrer Werke in den allgemeinen Theil gerathen sein *(perixyomenos, mulier admirans, digitis computans, biga, canis et sagittarius* — es folgen gleich die *venatores).* Vermuthlich ist auch der Knabe mit der Gans des Boethos ursprünglich desshalb aus dem Katalog ausgehoben, um hier seine Stelle zu finden, und ist dann ungehörig ganz ans Ende des Katalogs gerathen. Es ist ja bare Willkür, wenn Plinius die Anekdote vom Stier des Perillos zu den *opera eiusdem generis* einschiebt. Er ist sichtlich darauf bedacht, das ermüdende Einerlei

[1]) Vgl. Oehmichen 142.

trockner Aufzählung zu meiden: *res ardua fastiditis gratiam dare* (Praef. 15). — Wie unverlässlich Plinius compilirt, zeigt sich auch darin, dass in der am Schluss dieses Kapitels stehenden Compilation von Künstlern, die Athleten Bewaffnete Jäger und Opfernde darstellten, vorzugsweise der zweite Theil des Alphabets vertreten ist, vorher dagegen der erste.[1]) Wegen der verworrenen Darstellung ist es auch müssig zu fragen, unter welchen und wie vielen Titeln etwa die Gegenstände in der Vorlage zusammengefasst waren. — Wie der Katalog scheint diese Vorlage griechisch gewesen zu sein *(celetizontes pueri)*; für gleichen Urheber hier und dort spricht die Scheidung der beiden Kephisodot, und wohl auch dies, dass im Katalog das gleiche Interesse am Gegenständlichen der Darstellung herrscht.

3.

Der Name Euphranor bürgt dafür, dass in dem Katalog und in der Sammlung gleichartiger Darstellungen wie schon bemerkt nicht nur Künstler zweiten Ranges berücksichtigt waren[2]); Plinius hat daher diese Quelle auch in andern Kapiteln nebenbei benutzt, wo er einzelne Künstler nach andern Quellen ausführlicher behandelt, wie gleichfalls oben angedeutet wurde (S. 183). Für Praxiteles freilich hat er andere ausführliche Vorlagen überhaupt nicht gehabt. Praxiteles steht nicht in der Reihe der grossen nach Varro bezüglich Antigonos-Xenokrates behandelten Bronzebildner; er war *marmore felicior*; auch fehlt ein Varronisches Urtheil über ihn. Varro hat ihn also in seiner kurzen Uebersicht über die Bronzebildner nicht berücksichtigt. Plinius behandelt ihn unmittelbar nach jener kurzen Geschichte der Bronzebildner und vor dem alphabetischen Katalog. Diese Sonderstellung verdankt er der eigenen Initiative des Compilators, der den berühmten und gefeierten Künstler glaubte an die Spitze des Katalogs stellen zu sollen, statt ihn wie z. B. Euphranor in der alphabetischen

[1]) Das hat Oehmichen 170 beobachtet.

[2]) Ueber Euphranor als Plastiker hat Varro weiter nichts überliefert, als was Plinius über ihn als Maler im Zusammenhang mit dem Xenokratischen Urtheil vorbringt 35, 128: *fecit et colossos et marmorea et typos scalpsit.* Plinius weiss denn auch von Marmorwerken und Reliefs des Künstlers sonst nichts.

Reihe anzuführen, trotzdem anderes Quellenmaterial nicht vorlag. Wohl oder übel wird er daher an den nach Varro zuletzt genannten Telephanes angereiht. Dieser kam nicht zu Ehren, trotzdem er ein bedeutender Bronzebildner war: auch Praxiteles *(Praxiteles quoque)* hat in der Bronze keinen Ruhm erlangt, denn er war im Marmor glücklicher; er schuf aber doch auch in Bronze einige schöne Werke (vgl. Robert 61). Die ganze Stelle lautet 34, 69: *Praxiteles quoque marmore felicior, ideo et clarior fuit. fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item catagusam, et Liberum patrem, et Ebrietatem nobilemque una Satyrum quem Graeci periboeton cognominant, et signa quae ante Felicitatis aedem fuere, Veneremque quae ipsa aedis incendio cremata est Claudii principatu, marmoreae illi suae per terras inclutae parem, item stephanusam, pseliumenen*[1]*), canephoram*[2]*), Harmodium et Aristogitonem tyrannicidas, quos a Xerxe Persarum rege captos victa Perside Atheniensibus remisit Magnus Alexander. fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertae comminus sagitta insidiantem quem sauroctonon vocant. spectantur et duo signa eius diversos adfectuus exprimentia, flentis matronae et meretricis gaudentis. hanc putant Phrynen fuisse deprehenduntque in ea amorem artificis et mercedem in vultu meretricis. habet simulacrum et benignitas eius, Calamidis enim quadrigae aurigam suum imposuit, ne melior in equorum effigie defecisse in homine crederetur. ipse Calamis et alias quadrigas bigasque fecit equis semper sine aemulo expressis. sed, ne videatur in hominum effigie inferior, Alcmena nullius est nobilior.* Darauf beginnt der Katalog mit Alkamenes.

Was von dieser Stelle dem Katalog gehört,[5] ist besonders hervorgehoben. Die Kennzeichen sind die üblichen: keine Angabe über den Ort der Aufstellung der Werke, kein Kunstheil, denn dass Praxiteles *marmore felicior* war, ist Gemeinplatz gleichgültiger Herkunft, der auch Plinius geläufig

[1]) So Jahn; Bamb. *sellumenen;* Ricc. *spellumenen;* Voss. *psellumenen.*

[2]) So Urlichs, *Chrest.;* Bamb. *ephoram;* Voss. *operan;* Ricc. *oporan,* was H. L. Urlichs bei Sellers zu dieser Stelle vertheidigt unter Hinweis auf Arist. *Pax* 523 ff. Die Reihenfolge der Werke spricht für *canephoram.*

war (vgl. 7, 127; 36, 20). Vor Allem lässt den griechischen Katalog erkennen die Häufung griechischer Worte, besonders der einer Uebersetzung dringend bedürftigen Participia.[1]) Auch bezweifle ich, dass Plinius sie alle verstanden hat. Er sagt: *Proserpinae raptum, item catagusam.* Selbst wenn man hier *Coragusam* liest, und Hekate als *ἀνάγουσα τὴν Κόρην* versteht[2]), so wird damit das Befremdliche des einen Participiums, das die Gruppe mehrerer Gottheiten bezeichnen soll, nicht gehoben. Näher liegt die Erklärung von *catagusa* als spinnendes Mädchen[3]), das neben der *stephanusa* und *pseliumene* aufgeführt war, und erst von Plinius in Erinnerung der *καταγωγή* der Kora dem *Proserpinae raptum* zugesellt wurde. Im Uebrigen genügt es, an die *epithyousa* des Phanis und bezüglich des Gegenstandes an die ebenfalls im Katalog erwähnten *adornantes se feminas* des Apellas zu erinnern. — Unmittelbar nach der *canephora* sind die Tyrannenmörder verzeichnet, doch gewiss ebenfalls nach dem Katalog, weil Plinius aus diesem später anführt: *Antignotus— tyrannicidasque supra dictos* (34, 17). Dort nämlich ist wahrscheinlich die jüngere, hier die ältere Gruppe gemeint; die Verwechselung der beiden Praxiteles fällt also dem Katalog zur Last (vgl. oben S. 38 ff.). — Die Zusätze epigrammatischen Charakters hat Plinius wie gewöhnlich gemeinsam eingeschoben: sie betreffen den Apollon Sauroktonos und die weinende Matrone und lachende Hetäre (oben S. 200 ff.); ferner hat er die Götterdarstellungen aus römischer Quelle zu den im Katalog erwähnten Götterbildern gestellt, so dass die Götter zu Göttern treten, wie ausnahmsweise im Katalog bei dem Maler Theoros die Heroen aus römischer Quelle zu den Heroen des Katalogs; die Redaktion ist hier also sorgfältiger, als sie später bei Zusätzen zum Katalog zu sein pflegt (oben S. 198).

---

[1]) Ueber die *pseliumene* zuletzt Klein, Jahrb. 1894 IX 249; Praxiteles 282.

[2]) Hesych *κοραγεῖν· τὸ ἀνάγειν τὴν Κόρην.* Förster, Raub d. Persephone 105.

[3]) Löschcke, Arch. Ztg. 1880 S. 102 ff.; H. L. Urlichs, Wochenschr. für class. Phil. 1894 S. 227; Dalecamp: *τὴν κατάγουσαν quae pensa nendo ducit unde et κάταγμα*; vgl. Sellers zu dieser Stelle; Klein, Praxiteles 360.

Ausserdem fand Plinius im Katalog: *Calamidis quadrigae (Praxiteles) aurigam suum imposuit*, wie er nach demselben Katalog später verzeichnet: *Tisicratis bigae Piston mulierem imposuit.* Das ist für ihn ein willkommener Anlass, sich etwas weiter über den berühmten Praxiteles zu verbreiten und ihm einen moralischen Vorzug nach eigenem Geschmack anzudichten, wie er das auch bei andern grossen Künstlern, z. B. Apelles, thut (oben S. 176): Praxiteles soll so herzensgut gewesen sein, auf einen Viergespann des Kalamis einen Wagenlenker von seiner Hand zu setzen, damit jener, der in der Pferdebildung Vorzügliches leistete, nicht zurückzustehen scheine in der Darstellung des Menschen. Gegen diesen novellistischen Zug aus der Plinianischen Feder wäre an sich nichts einzuwenden; aber er gab den zufälligen Anlass, zugleich mit Praxiteles den Kalamis aus dem Katalog auszuheben, und es galt nun auch mit diesem sich abzufinden: Kalamis machte auch andere Vier- und Zweigespanne, und war in der Wiedergabe von Pferden immer ohne Gleichen; aber damit man nicht glaube, er sei geringer in der Darstellung des Menschen gewesen, so sei seine über alles berühmte Alkmene angeführt. Merkwürdig: eben der hier in Abrede gestellten geringeren Veranlagung des Künstlers zur Darstellung von Menschen soll dort Praxiteles abhelfen! — Hinter der von dem Redaktor beliebten Einkleidung steht die nackte Ueberlieferung, dass Kalamis mit Praxiteles zusammen gearbeitet hat; derselbe Kalamis ist ja auch zusammen mit Onatas bei den Weihgeschenken Hierons thätig gewesen.[1]) Die Fabelei des Plinius erklärt sich nur unter der Voraussetzung, dass er die beiden Künstler für Zeitgenossen hielt; der ganz abnorme Fall, dass Praxiteles zu dem Wagen eines hundert Jahre älteren Künstlers einen Wagenlenker machte — man denke, was die Kunst in der Mitte des fünften Jahrhunderts und was sie hundert Jahre später leistete! — braucht also nicht weiter erörtert zu werden: in der Vorlage des Plinius stand davon nichts. Es ist dies mithin der zweite erkennbare Fall, dass im Katalog der ältere

[1]) Paus. VI 12, 1. Die Frage ist im obigen Sinne zuerst behandelt von Klein, Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. 1880 IV 8, Praxiteles 24.

Praxiteles mit dem jüngeren verwechselt wird; denn dass Plinius beidemal die Scheidung sollte übersehen haben, die er doch bei den beiden Kephisodot ausdrücklich hervorhebt (oben S. 208), ist schon wegen seines Interesses für Praxiteles ausgeschlossen. Vielmehr muss man nun fragen, ob das, was Plinius hier sonst dem einen Praxiteles zuweist, auch wirklich dem jüngeren gehört. — Von Kalamis waren Vier- und Zweigespanne angeführt, wie von Euphranor und andern, ausserdem entweder die Alkmene allein oder diese als *opus nobilissimum*, wie z. B. nach dem Katalog der Satyr des Antiphilos. Ferner war Kalamis entweder im Katalog oder im allgemeinen Theil als vorzüglicher Pferdebildner bezeichnet: diese Mittheilung ist für uns neu, insofern Thiere allein berücksichtigt sind[1]), und muss im Auge behalten werden.

Die Loslösung der Bestandtheile des Katalogs aus den Varronischen Partieen ist schwieriger. Zwar darf man der knappen räsonnirenden Darstellung Varros eher Notizen über einige Hauptwerke als die breite Ausführlichkeit trockner Aufzählung zutrauen, aber die Grenze ist oft nicht mit Sicherheit zu ziehen. Auch Varro wird nicht immer nähere Angaben zu den Werken gemacht haben, wie über den Ort der Aufstellung: so ist bei den Werken des Telephanes (34, 68) höchstens aus dem Vorhergehenden zu entnehmen, dass sie in Thessalien waren. Figuren anzuführen nur nach dem Motiv der Darstellung ohne Angabe des Namens der dargestellten Person, ist, falls es sich nicht um Genre handelt, eine Licenz, die dem Verfasser des Katalogs, wenn auch in besonderem Grade, doch nicht allein eignet.[2]) Die Namen der Dargestellten waren verschollen[3]), oder mochten an sich meist kein Interesse bieten.[4]) Auch Plinius selbst übt diese Licenz: unter Anderm führt er zuweilen nach Epigrammen nur das Motiv an, wie den berühmten Kranken des Aristides und den

---

[1]) Vgl. *Simon canem et sagittarium*, im Katalog.

[2]) Nach Varro ist z. B. angeführt der *puer sufflans languidos ignes* des Lykios; oben S. 205.

[3]) Wie z. B. Pausanias VII 22, 6 ausdrücklich anmerkt bei der Beschreibung eines von Nikias gemalten Grabmonuments.

[4]) Darüber ausführlich Furtwängler, Dornauszieher 20 ff.

Hinkenden des Pythagoras, während in seiner Anthologie die Namen schwerlich fehlten.[1])

Leicht erkennbar sind Zusätze, die zur Klasse der *opera eiusdem generis* gehören. Euthykrates ahmt seinen Vater Lysipp nach 34, 66: *itaque optime expressit Herculem Delphis et Alexandrum Thespis venatorem et Thespiadas*[2]), *proelium equestre, simulacrum ipsum Trophonii ad oraculum, quadrigas complures, equum cum fiscinis, canes venantium.* Die Nachricht über die drei zuerst mit Ortsangabe und im unmittelbaren Anschluss an das Urtheil angeführten Werke wird doch wohl auf Varro zurückgehen.[3]) Der Zusatz ist deutlich am Schluss: *quadrigas e. q. s.* Die auf die Jagd bezüglichen Gegenstände gehören zur Alexander-Jagd[4]), was Plinius entgeht.

Dieselbe Hand verräth sich bei der Aufzählung der Werke Lysipps 34, 62, wo es nach dem Duris-Citat heisst: *plurima ex omnibus signa fecit, ut diximus, fecundissimae artis* (vgl. oben S. 145), *inter quae destringentem se quem M. Agrippa e. q. s. (Deculo?* oben S. 205) *nobilitatur Lysippus et temulenta tibicina et canibus ac venatione, in primis vero quadriga cum Sole Rhodiorum. fecit et Alexandrum Magnum multis operibus a pueritia eius orsus. quam statuam inaurari iussit Nero e. q. s.* (*Deculo?* oben S. 206, 1) *idem fecit Hephaestionem Alexandri magni amicum, quem quidam Polyclito adscribunt, cum is centum prope annis ante fuerit, item Alexandri venationem quae Delphis*

[1]) 35, 27 wird ein Bild als *Belli facies picta et triumphus* bezeichnet; 35, 93 erfahren wir, dass dies Bild von Apelles gemalt war, und darstellte *Belli imaginem restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante.* 35, 28 erwähnt Plinius als Gegenstand eines Bildes des Philochares einen Greis mit seinem Sohne, an denen man die Aehnlichkeit besonders bewundere; erst darnach nennt er die Namen der Dargestellten, die *ignobilissimi alioqui* seien. Pausanias führt einmal eine Statue an als ἀνὴρ ὅστις δὴ θηρεύοντος παρεχόμενος σχῆμα VI 15, 7, also ein *venator*: diese Beispiele bei Furtwängler. — Nur einmal bemerkt Plinius zu dem nach dem Katalog angeführten *contionans manu elata* des Kephisodot: *persona in incerto est.*

[2]) *Thespiadas omis.* Bamb.

[3]) Sehr befremdlich ist, dass erst am Schluss das Götterbild *(simulacrum)* genannt wird (Oehmichen 151, 128); das könnte aus Mucian, und das allgemeine *proelium equestre* aus dem Katalog zugesetzt sein.

[4]) So schon Urlichs, *Chrest.*, und Oehmichen 151, die *equum cum fuscinis* lesen; vgl. auch Sellers.

sacrata est, Athenis satyrum, turmam Alexandri in qua amicorum eius imagines summa omnium similitudine expressit — hanc Metellus Macedonia subacta transtulit Romam — fecit et quadrigas multorum generum. statuariae arti plurimum traditur contulisse e. q. s. Die übliche summarische Angabe der *quadrigae* steht begreiflicher Weise am Schluss des Ganzen; aber sie trennt da ungehörig die Hauptwerke von dem Varronischen Kunsturtheil. Diese, ausser Hephaestion mit Ortsangaben, sind zuletzt und unmittelbar vor dem Kunsturtheil, wie bei Euthykrates unmittelbar nach demselben angeführt, also doch wohl aus Varro. Dass Plinius bei der *turma Alexandri* genauer den Ort der Aufstellung in Rom anzugeben unterlässt — dies gegen seine Gewohnheit[1]), begreift sich, wenn bei Varro die *porticus Metelli* angeführt war, wo die Statuen auch nach dem Umbau in die *porticus Octaviae* standen (Vell. Pat. I 11): Plinius scheint nämlich von dem Umbau und der Identität der Bauten nicht gewusst zu haben.[2]) — Von diesen Worten getrennt durch einen Zusatz aus anderer Quelle steht eine andere Gruppe von Werken: *temulenta tibicina et canes ac venatio.* Das gehört dem Katalog, denn die Jagddarstellung ist keine andere als die Alexander-Jagd[3]), also derselbe Fall, wie bei Euthykrates. Mit der *tibicina* lässt sich vergleichen die *psaltria* des Malers Leontiskos im Katalog. Unsicher ist, ob die Erwähnung der *quadriga cum Sole Rhodiorum* ebenfalls dem Katalog gehört; sie könnte auch Mucian entlehnt sein.

Nach Erwähnung der Kuh des Myron fährt Plinius fort 34, 57: *fecit et canem et discobolon et Perseum et pyctas*[4]), *et Satyrum*

[1]) Münzer I 545 macht darauf aufmerksam, dass ausnahmsweise der Standort in Rom nicht angegeben wird 34, 56 *Polyclitus: Herculem qui Romae e. q. s.*; aber hier ist doch wohl aus dem Vorhergehenden *(Mercurium qui fuit Lysimacheae)* zu ergänzen *fuit;* vgl. *in Capitolio fuit* 35, 69; 108.

[2]) Dafür führt Münzer (II 39, 1) an 34, 31: die Statue der Cornelia sei (nach Varro) aufgestellt *in Metelli publica porticu, quae statua nunc est in Octaviae operibus.*

[3]) Plutarch, *Alex.* 40 bezeugt ausdrücklich für diese Alexander-Jagd *εἰκόνας χαλκᾶς τῶν κυνῶν.*

[4]) So statt *pristas* Loeschcke, Arch. Misc. 9. Man wird eine Gruppe zweier Faustkämpfer verstehen müssen. *pycta* bei Plinius auch 7, 162; 36, 36 (oben S. 196, 3). Gegen Löschcke L. Urlichs Beiträge 8.

admirantem tibias et Minervam, Delphicos pentathlos, pancratiastas e. q. s. Kein Zweifel, woher diese allgemeinen Athleten-Kategorieen am Schluss stammen. Für die Einzel-Darstellungen ist bezeichnend, dass durchaus kein Standort angegeben ist[1]); auch die Erwähnung des Hundes spricht für Benutzung des Katalogs (vgl. Kalamis oben S. 212). — Dass der Katalog für Phidias ebenfalls eingesehen wurde, zeigt die nackte Erwähnung einer *cliduchus* unter seinen Werken (34, 54: *fecit et cliduchum et aliam Minervam quam Romae e. q. s.*), ohne Angabe des Standortes und ohne Erklärung des Wortes, wie bei der gleichlautenden Erwähnung einer Figur des Euphranor nach dem Katalog (oben S. 196, 198). — Auch bei Polyklet spricht für Benutzung des Katalogs, dass mehrere nach dem Motiv bezeichnete Statuen ohne Angabe des Standortes zusammen aufgeführt werden 34, 55: *fecit et destringentem se et nudum talo (?) incessentem duosque pueros item nudos talis ludentes qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio, hoc opere nullum absolutius plerique iudicant.* Wenn die Knöchelspieler, wie wahrscheinlich ist, dem jüngeren Polyklet gehören[2]), so würden im Katalog die beiden Polyklet so wenig geschieden sein wie die beiden Praxiteles. Dazu stimmt, dass Plinius von der Existenz des jüngeren Polyklet überhaupt nicht weiss, wie die oben angeführte auf den Hephaestion Lysipps bezügliche Stelle zeigt (34, 64: *quem quidam Polyclito adscribunt, cum is centum prope annis ante fuerit;* vgl. oben S. 39). Ungeschickter nachträglicher Zusatz des Plinius selbst ist: *et sunt e. q. s.*, worin er die Kenner im Hause seines kaiserlichen Herrn zu Worte kommen lässt. — Für Pythagoras scheint der Katalog nicht benutzt zu sein; es haben darin wie schon bemerkt nur wenige ältere Künstler eine Stelle gefunden.

---

[1]) Erst im Folgenden wird ein Herakles mit genauer Angabe des Standortes in Rom — also nach römischer Quelle, und ein Apoll in Ephesos angeführt — dieser wahrscheinlich nach Mucian; Münzer I 544. Dazwischen steht die missverstandene Notiz eines Epigramms (oben S. 18).

[2]) Loeschcke, Arch. Ztg. 1878 S. 11, 9. Anders Furtwängler, der die Dioskuren erkennt; Roscher I 1174, Meisterwerke 508, 3; dagegen Sellers, *Addenda* 235.

Prüfen wir nun die Nachrichten über Werke der Maler. Bei Protogenes heisst es am Schluss der Aufzählung seiner Werke 35, 106: *fecit et signa ex aere ut diximus.* Plinius bezieht sich hier auf die Behandlung der Künstler von *opera eiusdem generis* in der Plastik, wo unter den Darstellern von Athleten, Bewaffneten u. s. w. genannt war *Protogenes idem pictor e clarissimis ut dicemus.* Dass aber in der Vorlage von dem Maler Protogenes nicht nur Athleten-Statuen sondern auch entsprechende Bilder angeführt waren, ist doch sehr wahrscheinlich. Nun erwähnt Plinius einen Athleten in einer Reihe von Darstellungen des Protogenes, wofür auch sonst der Katalog benutzt zu sein scheint: *fecit et Cydippen, Tlepolemum, Philiscum tragoediarum scriptorem meditantem et athletam et Antigonum regem e. q. s.* Der *meditans* erinnert auffällig an den *digitis computans* des Bildhauers Eubulides oder an *Leontion Epicuri cogitans* des Malers Theoros. Das Portrait steht am Schluss wie im Katalog z. B. bei Theoros und Euphranor.

Bei Nikias bemerkt Plinius zunächst nach Varro-Xenokrates 35, 130: *diligentissime mulieres pinxit, lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturae maxime curavit.* Dann folgt die Angabe der Werke nach verschiedenen Autoren; darunter die oft benutzte römische museographische Quelle, ferner Deculo (? oben S. 206, 1) und Mucian (vgl. Oehmichen 147); auch Varro wird benutzt sein. Schliesslich heisst es: *huic eidem adscribuntur quadripedes, prosperrime canes expressit. hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles e. q. s.* — Dort ist nach Varro die Rede von Frauen; hier in einer nachträglichen Notiz von Hunden: das führt auf eine andere Vorlage. Auch dürfte schwerlich derselbe Autor neben Frauen Hunde als bevorzugten Gegenstand der Kunst des Malers genannt haben. Darstellungen von Thieren, nämlich von Pferden und Hunden, fanden wir wiederholt im Katalog verzeichnet. Die glückliche Bildung der Hunde ist eine unverkennbare Parallele zu dem Vorzug des Kalamis in der Pferde-Darstellung (oben S. 212). Für den Wortlaut der griechischen Vorlage ist Pausanias' Urtheil über Nikias lehrreich I 29, 15: ζῷα ἄριστος γράψαι τῶν ἐφ' ἑαυτοῦ. — An den Ausspruch des Praxiteles knüpft Plinius die Bemerkung, es

sei nicht ganz klar, ob der Ol. 112 angesetzte Nikias derselbe Künstler oder ein anderer gleichen Namens sei, weil nämlich Praxiteles nach der Chronik Ol. 104 blühte (oben S. 11). Plinius fand im Uebrigen immer nur einen Nikias verzeichnet *(huic eidem, hic est Nicias)*, und in der Auffassung, dass die Werke ein und demselben Nikias gehörten, wird ihn die Erwähnung gleicher Bilder in verschiedenen Quellen bestärkt haben. Der Ausspruch des Praxiteles geht so gut wie z. B. solche des Apelles über das technische Vermögen von Zeitgenossen auf Varro-Xenokrates zurück (oben S. 72), denen Plinius auch die Eingangs angeführten grundlegenden Nachrichten über Nikias verdankt; gerade hier also ist gegenüber dem Ansatz der Chronik das zuversichtliche *hic est Nicias* verständlich.

Von den Nachrichten über Apelles hebe ich aus die vor der eigentlichen summarischen Aufzählung seiner Bilder eingestreute Notiz 35, 90: *sunt inter opera eius et exspirantium imagines*, und was am Schluss jener Aufzählung steht § 96: *fecit et Neoptolemum ex equo adversus Persas (?), Archelaum cum uxore et filia, Antigonum thoracatum cum equo incedentem. peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus eundem regem sedentem in equo et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua fulgetra fulgura, quae Bronten Astrapen Ceraunobolian appellant.* Zunächst ist klar, dass die *exspirantium imagines* eine Klasse von Werken nach dem Gegenstand umschreiben, wie die *flentes matronae* u. A.[1]) Für die drei mit *fecit et* eingeführten Werke wird ebenfalls der Katalog benutzt sein, wie sich auch sonst vor Zusätzen aus dem Katalog *fecit et, pinxit et* findet. Dazu kommt, dass Ortsangaben fehlen, während für mehrere der Hauptwerke im Vorhergehenden der Ort der Aufstellung angegeben ist, hauptsächlich nach Mucian (oben S. 136) und römischer Quelle.[2]) Auf griechische Vorlage führt *Antigonus*

[1]) Vgl. H. L. Urlichs bei Sellers.

[2]) Die römische Reihe beschliesst die Notiz § 94: *pinxit et heroa nudum, eaque pictura naturam ipsam provocavit.* Dazu gehört 35, 74 *Timanthes: pinxit et heroa absolutissimi operis artem ipsam complexus viros*

thoracatus cum equo incedens. Dies nämlich ist als Darstellung befremdlich; die richtige Darstellung dürfte aus dem Folgenden zu erschliessen sein *(eundem regem sedentem in equo),* denn schwerlich ist ein anderes Bild gemeint.[1]) Die Notiz lautete dort vielleicht: Antigonos mit seiner Reiterei *(ἡ ἵππος),* was Plinius missdeutete. Darnach gehörte ebenfalls zum Katalog die Nachricht über ein vorher erwähntes Bild des Apelles § 93: *Clitum cum equo ad bellum festinantem, galeam poscenti armigerum porrigentem,* wo folgt: *Alexandrum et Philippum quotiens pinxerit enumerare supervacuum est.* Auch hier ist schwerlich Kleitos selbst sein Pferd führend zu denken. Plinius trennt diese Notiz von jenem Zusatz aus dem Katalog und stellt sie zu der Bemerkung über Alexander, wohl desshalb, weil ihm nur der berühmtere Kleitos als ἑταῖρος Alexanders bekannt war, nicht auch Neoptolemos und Archelaos. — Ist die obige Folgerung richtig, so hebt mit *peritiores artis* eine neue Quelle an: das würde man ohnedies aus dem Charakter der Mittheilung über die Artemis schliessen. Es war in der Vorlage wahrscheinlich nach einer Dichterreminiscenz von *κόραι θύουσαι* die Rede, was Plinius missverstand[2]); zu dieser rhetorisch-poetischen Färbung stimmt der Hinweis auf Homer (Od. VI 102), wobei man sich anderer Vergleiche von Künstlern mit Homer erinnern mag.[3]) Spuren eines rhetorischen Enkomions finden sich ja auch in dem Kapitel über Phidias (oben S. 178). Auf einen Kunstschriftsteller führen also die *peritiores artis* so wenig, wie die an

pingendi, quod opus nunc Romae in templo Pacis est. Dieser Tempel ist erst nach dem jüdischen Siege gegründet. — Mit Bezug auf Polyklets Kanon heisst es 34, 55: *solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur.* Vgl oben S. 26, 3; 29, 1.

[1]) So auch Brunn II 212. Das im Profil dargestellte Bild des Antigonos, das Plinius § 90 nach Varro erwähnt (oben S. 107, 109), mag ein anderes sein.

[2]) So nach Diltheys glänzender Vermuthung; Rh. Mus. 1870 XXV 327, der aber annimmt, dass das Lob selbst einem Epigramme entlehnt sei.

[3]) So des Phiadiasischen Zeus mit Homer. Plutarch vergleicht den Stil des Nikomachos mit demjenigen Homers; Timoleon 36; Schuhardt Nikomachos 11 (oben S. 180). — Maxim. Tyr. *diss.* 14, 6: Phidias macht die Parthenos *οὐδὲν τῶν Ὁμήρου ἐπῶν φαυλοτέραν.*

jener Phidias-Stelle citirten *periti* (36, 19: *periti mirantur et serpentem e. q. s.*), womit in diesem Falle wahrscheinlich Mucian gemeint ist (oben S. 132). Aus stark aufgetragenem und besonders motivirtem Lobe schliesst Plinius in beiden Fällen auf besonderes Kunstverständniss. — Aber auch die an letzter Stelle vorgetragene Notiz, dass Apelles gemalt habe, was man nicht malen könne: *Bronten, Astrapen, Ceraunobolian,* erklärt sich wie ich glaube aus Reminiscenz an irgend eine rhetorische Stelle, die Plinius missverstanden oder flüchtig benutzt hat; wenn nämlich in der Quelle nur Personifikationen angegeben waren, sind seine Worte sinnlos. Plutarch eifert gegen die Herrscher, die sich mit göttlichen Attributen darstellen liessen *ad princip. inerud.* 3: des Gottes Einsicht müsse ein Fürst haben, *οἱ σκῆπτρον οὐδὲ κεραυνὸν οὐδὲ τρίαιναν, ὡς ἔνιοι πλάττουσιν ἑαυτοὺς καὶ γράφουσι, τῷ ἀνεφίκτῳ ποιοῦντες ἐπίφθονον τὸ ἀόητον· νεμεσᾷ γὰρ ὁ θεὸς τοῖς ἀπομιμουμένοις βροντὰς καὶ κεραυνοὺς καὶ κεραυνοβολίας* (? Codd. *ἀκτινοβολίας.*[1]) Dieser Tadel aber hat gerade Apelles und Alexander im Auge, denn jener malte Alexander mit dem *κεραυνός*, als *κεραυνοφόρος*, worüber sich schon Lysipp aufgehalten haben soll; das berichtet ebenfalls Plutarch an einer Stelle, wo im Uebrigen der gleiche Gedanke ausgesprochen ist.[2]) Plinius scheint eine griechische Vorlage gehabt zu haben, sonst würde er schwerlich die griechischen Worte geben. Seine Uebersetzung wird dem Worte *κεραυνοβολία* nicht gerecht; er übersetzt vielmehr so, als handle es sich nur um die gewöhnlichen Erscheinungen beim Gewitter (vgl. 2, 112). Demnach dürfte ihm auch die Verdrehung der Pointe des von Plutarch ausgesprochenen Gedankens zuzutrauen sein.

Den von Aristides handelnden Abschnitt setze ich ganz her, 35, 98: *Aequalis eius (sc. Apellis) fuit Aristides Thebanus. is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit,*

---

[1]) *κεραυνοβολία* auch *Symp. Quaest.* I 6, 2. Ueber Verehrung des *κεραυνός* gerade in Makedonien Usener, Götternamen 286.

[2]) *Is. Osir.* 24: *εὖ δὲ καὶ Λύσιππος ὁ πλάστης Ἀπελλῆν ἐμέμψατο τὸν ζωγράφον, ὅτι τὴν Ἀλεξάνδρου γράφων εἰκόνα κεραυνὸν ἐνεχείρισεν· αὐτὸς δὲ λόγχην, ἧς τὴν δόξαν οὐδὲ εἷς ἀφαιρήσεται χρόνος ἀληθινὴν καὶ ἰδίαν οὖσαν.* *κεραυνοφόρος* heisst dieser Alexander *de Alex. virt.* 2 *Alex.* 4.

quae vocant Graeci ethe, item perturbationes, durior paulo in coloribus. huius pictura[1]) *oppido capto ad matris morientis ex volnere mammam adrepens infans, intellegiturque sentire mater et timere ne emortuo lacte sanguinem lambat, quam tabulam Alexander Magnus transtulerat Pellam in patriam suam.*

idem pinxit proelium cum Persis, centum homines tabula ea conplexus pactusque in singulos minas denas a tyranno Elatensium Mnasone.

pinxit et currentes quadrigas et supplicantem paene cum voce et venatores cum captura et Leontion Epicuri et anapauomenen propter fratris amorem,

item Liberum et Ariadnen[2]) *spectatos Romae in aede Cereris, tragoedum et puerum in Apollinis, cuius tabulae gratia interiit pictoris inscitia cui tergendam eam mandaverat M. Iunius praetor sub die ludorum Apollinarium. spectata est et in aede Fidei in Capitolio senis cum lyra puerum docentis.*

pinxit et aegrum sine fine laudatum,

tantumque arte valuit ut Attalus rex unam tabulam eius centum talentis emisse tradatur.

Die Reihenfolge des Textes ist gewahrt; trotzdem lassen sich die verschiedenen Quellen wie angegeben erkennen. Voran Varro-Xenokrates mit dem Urtheil und der Nachricht über das Bild in Pella (oben S. 203). Dann der Reihenfolge nach zunächst Zusätze aus Duris (vgl. 35, 107, oben S. 158), dem Katalog und der römischen Quelle. Sehr deutlich kennzeichnen sich die Fragmente des Katalogs, die wieder mit *pinxit et* eingeführt sind (vgl. oben S. 217). Von *opera eiusdem generis* sind genannt *currentes quadrigae, venatores cum captura,* mit dankenswerther Umständlichkeit, woraus zu ersehen, dass nicht den *quadrigae* und *venatores* allein das Interesse des Compilators galt. Für den *supplicans paene cum voce* habe ich schon früher auf den *luctator anhelans* des Naucerus im Katalog verwiesen (oben S. 204). *Leontion Epicuri* steht mit denselben Worten im Katalog als Bild des Theoros (*Leon-*

[1]) Bamb. *opera.*

[2]) Bamb. *artamenen.*

tium Epicuri cogitantem[1]). Endlich ein griechisches Participium in unerhörtem Gemisch mit Lateinischem: *anapauomene propter fratris amorem*, dessen Erklärung viel umstritten ist.[2]) Hat Plinius das Wort verstanden, so war doch eine Uebersetzung dringend geboten, auch weil es kurz darauf nach anderer Quelle von einem Satyr des Protogenes vermuthlich in anderm Sinne heisst: *quem anapauomenon vocant* (oben S. 154). — Nach den Angaben aus römischer Quelle folgt der einem Epigramm entnommene Zusatz über den berühmten Kranken (oben S. 203), endlich der bezeichnende Schluss: *tantumque arte valuit ut Attalus rex unam tabulam eius centum talentis emisse tradatur.* Dies Beispiel stammt aus einer von Varro irgendwo gemachten Zusammenstellung besonders hoch geschätzter und bezahlter Bilder, die Plinius auch 7, 126 benutzt: *Aristidis Thebani pictoris unam tabulam centum talentis rex Attalus licitus est* — folgen andere Beispiele.[3]) Sogar die Wendung *una tabula* kehrt hier wieder; Plinius merkt also dort nicht, dass diese *una tabula* identisch ist mit dem vorher genannten Dionysos im Ceres-Tempel zu Rom.[4]) — Das auf Aristides bezügliche Kapitel ist besonders lehrreich, weil der Redaktor die Angaben der einzelnen Vorlagen gar nicht mit einander verflochten hat, was er sonst mehrfach, wie wir schon gesehen haben, mit Rücksicht auf das Gegenständliche der Darstellung thut. Zuweilen nimmt er Verschlingungen vor, die nicht mit Sicherheit zu lösen sind, wie z. B. bei Parrhasios, für den der Katalog ebenfalls benutzt sein wird (vgl. *nauarchus thoracatus* 35, 69[5]).

Im Ganzen wird durch diese Beobachtungen Varros Antheil an der Aufzählung der Werke auch bei den Malern sehr

[1]) ἡ Ἐπικούρειος heisst sie Athen. XIII 593 B. Plinius verspottet sie *Praef.* 29 nach Cicero, *nat. deor.* I 33.

[2]) Dilthey, Rh. Mus. 1870 XXV 152; 1871 XXVI 284; Kalkmann, Arch. Ztg. 1883 S. 40 ff.; L. Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte 10; vgl. auch H. L. Urlichs bei Sellers.

[3]) Darüber Münzer I 541; II 143.

[4]) Das ergiebt sich aus seiner eigenen Angabe 35, 24; vgl. Fränkel, Jahrb. 1891 VI 52.

[5]) Ausserdem sind hier benutzt Mucian, wie schon L. Brunn 42 gesehen hat, und Epigramme (oben S. 201, 202). Citirt ist Deculo.

beschränkt; was ich früher über den Charakter seiner Schrift bemerkt habe, bestätigt sich damit. Auch frägt sich, ob er stets Werke berücksichtigt hat. Xenokratische Urtheile liegen vor über die alten Maler Eumaros und besonders ausführlicher Art über Kimon von Kleonae (35, 56), Bilder dagegen sind hier gar nicht angeführt. Bei Apollodor, den Xenokrates ebenfalls behandelt hat, könnte nur die Notiz 35, 60: *eius est sacerdos adorans* auf Varro zurückgehen[1]); aber gerade diese berührt sich so sehr mit den gewöhnlichen Angaben des Katalogs, dass sie mit grösserem Recht diesem als Varro zugeschrieben wird. Varro wird ebensowenig zu Apollodor wie zu Kimon und Eumaros Werke angeführt haben; bei den Letzteren liess Plinius aber auch der Katalog im Stich. Bei Eupompos weiss Plinius ebenfalls nur von einem Werke 35, 75: *est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens,* das wiederum anderen nach dem Katalog angeführten sehr ähnlich sieht, und diesem gleichfalls entlehnt sein wird.[2]) Das Stillschweigen über das, was Apollodor und Eupompos geschaffen, würde freilich dann befremdlich sein, wenn gerade Varro oder Xenokrates jene beiden Meister als in gewissem Sinne epochemachend bezeichnet hätten. Das war aber, wie ich gezeigt habe, nicht der Fall.[3])

Wie selbständig Plinius in seiner historischen Uebersicht die Varronische Darstellung mit Hülfe anderer Quellen erweitert, haben wir schon wiederholt gesehen. Es begreift sich also, dass er auch Künstler einführte, die in dem Abriss Varros gar nicht oder nur beiläufig berücksichtigt waren. Dabei kommt die Chronik in Betracht (vgl. oben S. 58 ff.), und auch der Katalog. 35, 78: *Clari et centesima septima olympiade exstitere Aetion ac Therimachus* (vgl. 34, 50 CVII, *sc. olympiade floruere, Aetion Therimachus* oben S. 5). Varronische Urtheile fehlen. Im Folgenden werden nur Werke Aetions angeführt. Die Persönlichkeit des Therimachos ist völlig in

[1]) Das Folgende: *et Aiax fulmine incensus, quae Pergami spectatur hodie* ist dem Mucian entlehnt; Furtwängler 53; Oehmichen 146.

[2]) Vgl. z. B. Leontiscus, *Aratum victorem cum tropaeo.*

[3]) Oben S. 19, 28 und 81. Auf Eupompos komme ich im Schlusskapitel zurück.

Dunkel gehüllt; unser Wissen über ihn beschränkt sich auf jenen chronologischen Ansatz: er kam also nur bei Apollodor vor (oben S. 45). Da nun aber auch über Aetion kein Urtheil vorliegt und seine obige Einführung der Chronik zu danken ist, so bleibt kaum fraglich, dass auch dieser von Varro nicht berücksichtigt wurde, denn die Notiz über seine Werke kann ihrem Charakter nach aus dem Katalog stammen.[1]) — Schwerlich anders liegt die Sache bei Timomachos 35,136: *Timomachus Byzantius Caesaris dictatoris aetate Aiacem et Mediam pinxit ab eo in Veneris Genetricis aede positas, LXXX talentis venundatas. talentum Atticum ₭ VI taxat M. Varro. Timomachi aeque laudantur Orestes, Iphigenia in Tauris et Lecythion agilitatis exercitator, cognatio nobilium, palliati quos dicturos pinxit, alterum stantem, alterum sedentem. praecipue tamen ars ei favisse in Gorgone visa est.* Plinius behandelt den Timomachos ausser Zusammenhang mit den grossen Meistern in einer Nachlese hinter dem Makedonier Heraklides. Dies geschah aus chronologischen Rücksichten: Heraklides lebt zur Zeit des Aemilius Paulus, Timomachos zur Zeit Caesars, was Plinius selbst aus dem Kaufe Caesars voreilig schliesst. In Wahrheit gehört der Maler älterer Zeit an.[2]) Das Versehen kann sich nur daraus erklären, dass Plinius in seinen Quellen weder Zeit noch Schule angegeben fand.[3]) Varro hat mithin in seiner Entwicklungsgeschichte der Disciplin den Künstler nicht berücksichtigt, worauf auch das Fehlen eines Kunsturtheils deutet. In der Chronik kam er ebenfalls nicht vor; wohl aber im Katalog, denn darauf deutet die Angabe der Werke.[4]) Dieser jedoch gab weder über Zeit noch Schule Aufschluss. Aus Varro führt Plinius nur das an, was sich auch an jener Stelle des siebten Buchs findet, wo be-

---

[1]) Zur Semiramis oben S. 45 ff.

[2]) Brandstätter, Der Maler Timomachos.

[3]) So schon Furtwängler 14.

[4]) Zu *agilitatis exercitator* vgl. den *epistaten exercentem athletas* des Silanion, zu *cognatio* das *syngenicon* (oben S. 197); zu *palliati quos dicturos pinxit* den *contionantem manu elata* des Kephisodot. — Die Gorgo ist besonders hervorgehoben, wie z. B. im Katalog der Satyr des Antiphilos.

sonders hohe Preise von Kunstwerken zusammengestellt sind § 126: *octoginta (talentis) emit duas (tabulas) Caesar dictator, Mediam et Aiacem Timomachi, in templo Veneris Genetricis dicaturus.* Hier fehlt die Angabe des römischen Kurses, wie 7, 126 und 35, 100 bei dem Preise für ein Bild des Aristides, während 35,24 dasselbe Bild nach römischem Kurs bewerthet ist.[1]) Dass Plinius dieselbe schon im siebenten Buche benutzte Varro-Stelle hier wiederum verwerthet, darauf scheinen auch die Lemmata des Inhaltsverzeichnisses zu deuten: *pretia mirabilia picturarum, de talento.*[2]) — Auch sonst mögen noch Nachrichten über einzelne Kunstwerke dem Katalog entlehnt sein, ohne dass eine sichere Entscheidung möglich wäre.

4.

Die mit Alkamenes beginnende alphabetische Aufzeichnung der Bronze-Künstler, die durch Werke hervorragen, knüpft Plinius unmittelbar an Praxiteles und Kalamis an, ohne sie im Uebrigen durch ein Wort einzuführen (34, 72). Nach Schluss derselben folgen einige Künstler ohne Angabe von Werken in alphabetischer Abfolge § 85: *praeterea sunt aequalitate celebrati artifices, sed nullis operum suorum praecipui Ariston e. q. s.* Dann wiederum alphabetisch § 86: *nunc percensebo eos qui eiusdem generis opera fecerunt ut Apollodorus e. q. s.* — Die erste alphabetische Aufzeichnung der durch hervorragende Werke ausgezeichneten Maler führt Plinius mit folgenden Worten ein 35, 138: *hactenus indicatis proceribus in utroque genere non silebuntur et primis proximi: Aristoclides e. q. s.* Nach Schluss derselben § 145 folgen zwei eigenhändige Nachträge des Plinius (oben S. 150, 180) und dann eine zweite alphabetische Liste von Künstlern ohne Angabe von Werken § 146: *sunt etiamnum non ignobiles quidem in transcursu tamen dicendi Aristocydes e. q. s.* Dann § 147: *pinxere et mulieres e. q. s.*

Zunächst ist klar, dass sich die Listen der Bildhauer und Maler im Wesentlichen entsprechen. Nur sind bei den Malern

[1]) Vgl. Münzer I 542.

[2]) Nach dem Index sind an jener Stelle des siebenten Buches behandelt *artibus excellentes* (vgl. oben S. 94), und nicht zufällig folgen hier, nach Ausweis der Lemmata, *pretia hominum insignia.*

die *opera eiusdem generis* nicht im Zusammenhang berücksichtigt. Dass Plinius darüber so gut wie bei der Bronze-Plastik Aufzeichnungen hatte, folgt aus den entsprechenden Nachträgen zum kunstgeschichtlichen Theil, wovon eben die Rede war. Diesbezügliche zusammenfassende Behandlung mag desshalb unterlassen sein, weil die Malerei ohnedies unverhältnissmässig breit erörtert ist und Plinius zum Schluss eilt — *de pictura satis superque* sagt er § 151. Wie wir gesehen haben, ist die Quelle für die an erster Stelle aufgeführten grossen Kataloge die gleiche bei Bildhauern und Malern, und aus den daraus im kunstgeschichtlichen Teil gemachten Zusätzen ergiebt sich, dass in dieser Vorlage auch die berühmtesten und hervorragendsten Künstler behandelt waren. Mithin wird die Bezeichnung der in der ersten alphabetischen Liste behandelten Maler als *primis proximi* nicht einer in der Quelle ausgesprochenen Rangordnung entlehnt sein. Noch weniger wahrscheinlich ist dies bei den *non ignobiles quidem in transcursu tamen dicendi*; da nämlich von keinem der dazu gehörigen Maler ein Werk angeführt wird, so ist diese Liste nur ein Seitenstück zu derjenigen solcher Bildhauer, die Plinius eben desshalb als *aequalitate celebrati sed nullis operum suorum praecipui* zusammenfasst. Für die Willkür der Scheidung in *primis proximi* und *non ignobiles* ist auch bezeichnend, dass in diesen beiden Gruppen Künstler vorkommen, die bereits im kunstgeschichtlichen Theil, also unter den *primis* behandelt waren. Unter den *non ignobiles Heraclides Macedo,* den Plinius sogar so einführt § 135: *est nomen et Heraclidi Macedoni,* unter den *primis proximi* Antiphilos, über den § 114 gesprochen war (vgl. oben S. 113).

Varro hatte mit einiger Ausführlichkeit die bedeutenderen Maler und ihre Schulen behandelt, vermuthlich in der ausgesprochenen Absicht, nur von den *celebres* und *insignes* zu sprechen (vgl. 35, 53), so dass Plinius nicht ohne Grund den wenig umfangreichen Ergänzungen dazu aus dem Katalog und andern Quellen die Bezeichnung *primis proximi* voranschicken konnte; bei dem entsprechenden zur Ergänzung der ganz knapp behandelten Geschichte der Erzbildner gegebenen Katalog verbot sich dies von selbst; thatsächlich behandelt auch Plinius darin mehrere

früher von ihm nach der Chronik erwähnte und als *celeberrimi* ausgezeichnete Künstler[1]) wie Alkamenes, Naukydes, Euphranor, Kephisodot, Silanion. Ebenso ist aber Plinius' eigenes Werk die Einführung der Künstler der zweiten Liste, der Maler so gut als *non ignobiles quidem in transcursu tamen dicendi* wie der Erzbildner als *aequalitate celebrati sed nullis operum suorum praecipui.* Wer wird auch 'gleichmässige Tüchtigkeit' darin erkennen, dass zufällig von den betreffenden Künstlern keine Werke besonders namhaft gemacht werden! — Diese Listen blosser Namen sind von dem Compilator selbst zusammengestellte Nachlesen aus verschiedenen Quellen. Daher auch Versehen der bezeichneten Art, dass der bereits behandelte Maler Heraclides Macedo hier wieder erscheint in der Malerliste. Die ausführliche Notiz über ihn § 135 hat Plinius wahrscheinlich nachträglich eingeschoben (vgl. oben S. 35, 63), wodurch das Versehen begreiflich wird. Die Malerliste der *non ignobiles* beginnt mit Aristocydes, der alphabetische Katalog mit *Aristoclides qui pinxit aedem Apollinis Delphis* (§ 138), und zwar ist diese Notiz wahrscheinlich Zusatz zum Katalog (oben S. 193), wesshalb ich auch hier Identität der Namen vermuthe. In der Liste der Bildhauernamen erscheint der Caelator Stratonikos; derselbe wird gleich darauf unter den Künstlern von *opera eiusdem generis* genannt (§ 90); auch der Künstler der Gallier-Schlachten (§ 84) wird derselbe sein. Unter den Bildhauern jenes Verzeichnisses sind noch drei andere ausdrücklich als Caelatoren genannt, einer als Maler *(Polygnotus idem pictor e nobilissimis):* Plinius fand also zu diesen Künstlern bemerkt, dass sie auch in Bronze arbeiteten, wie es im Katalog von dem Maler Eudoros heisst: *idem et ex aere signa fecit* (35, 141). — Auch die regellose Willkür in Bezug auf Angaben über landschaftliche Herkunft der Künstler und Schule kennzeichnet diese Listen als Nachlese aus verschiedenen Quellen. Im Bildhauer-Verzeichniss sind nur zwei Künstler als Schüler, nämlich des Kritios, genannt; während in der Liste der Maler sich mehr Angaben über Schülerverhältnisse finden: es liesse sich an eine Nachlese aus der Chronik denken, weil Plinius seinen Auszug aus

[1]) 34, 52 *ita distinctis celeberrimorum aetatibus.*

der Chronik bei der Malerei weniger vollständig als bei der Plastik und nicht im Zusammenhang mittheilt. Kritios erwähnt er nur nach der Chronik (34, 49), und von den im Maler-Verzeichniss als Lehrer genannten Künstlern kommen in der Chronik vor Euphranor[1]), Nikomachos (35, 108) und der Bildhauer Pyromachos (34, 51). Auch die einzige ausführlichere Notiz dieses Verzeichnisses: *Dicaeogenes qui cum Demetrio rege vixit,* klingt nach der Chronik (oben S. 54, 1). Im Uebrigen verbieten sich angesichts dieser leeren Namensverzeichnisse Vermuthungen über die Quellen.

5.

Es hat sich gezeigt, dass sowohl die von Plinius dem alphabetischen Verzeichnisse angehängten Listen von Künstlernamen als auch die Ankündigung der Maler des Verzeichnisses als *primis proximi* von Plinius selbst herrührt. Wir müssen uns nun die übrigen Resultate der Untersuchungen über den Katalog vergegenwärtigen, um ihn als Ganzes näher ins Auge fassen zu können.

Ich habe zuletzt die in die eigentlich kunstgeschichtlichen Partieen verarbeiteten Theile des Katalogs loszulösen versucht, womit sich das Bild desselben vervollständigt. Wesentlich neue Aufschlüsse über Charakter und Beschaffenheit haben wir nicht erhalten; aber früher Bemerktes bestätigt sich. Fanden wir früher durch Angaben über den Ort der Aufstellung und Dedikation von Werken gerade solche Partieen ausgezeichnet, die sich deutlich als Zusätze zum Katalog zu erkennen gaben, so unterschieden sich jetzt durch das Fehlen derartiger Angaben in sich zusammenhängende Notizen des Katalogs von der andersartigen Umgebung. Man kann also nicht annehmen, dass Plinius solche Angaben unterdrückt habe. Für das Interesse am Gegenstand der Darstellung, auf das ich ebenfalls früher hinwies, haben sich insofern neue Anzeichen ergeben, als wir die Thierdarstellung mehrfach berücksichtigt fanden; es wird sogar bei einzelnen Künstlern bemerkt, dass sie dafür besonders befähigt seien. Dies ist

[1]) 35, 128; sein Sohn Sostratos 34, 51 oben S. 51, sein Schüler Antidotos 35, 130 oben S. 54.

auch die einzige Spur eines Kunsturtheils, das sonst ganz fehlt. Den Mangel chronologischer Bestimmungen zu beobachten, gab die Timomachos-Stelle besonderen Anlass, weil Plinius sich hier bemüssigt sieht, aus eigener Feder einen zeitlichen Ansatz hinzuzufügen, der grundfalsch ist. Wie der Compilator im Dunkeln tappt, kann man auch daraus ersehen, dass er, als ihm der Künstler Daedalos im Katalog vorkommt, diesen allen Ernstes für den ihm bekannten mythischen Namensvetter nimmt, und sich wundert, dass dieser auch unter den Erzgiessern verzeichnet ist (34,76 *Daedalus et ipse inter fictores laudatur*[1]).

Angaben über Technik fehlen ebenfalls vollständig. In der Ankündigung des alphabetischen Verzeichnisses der Maler bezieht sich Plinius auf die beiden Arten der Techniken, wonach er im Haupttheil sogar eine gewisse Scheidung der Maler versucht hat 35, 138: *hactenus indicatis proceribus in utroque genere non silebuntur et primis proximi;* aber in dem nun folgenden Verzeichniss findet sich auch nicht einmal eine Andeutung über die Technik, und die Scheidung darnach im Haupttheil ist unzuverlässig (oben S. 34, 80). So liesse sich auch die Frage aufwerfen, ob der Katalog der Plastiker nicht nur hauptsächlich — was er ohne Zweifel that — sondern ausschliesslich Bronzebildner behandelte, und nicht vielmehr Bildhauer überhaupt. Zu denken giebt die bekannte vom Besonderen zum Allgemeinen schwankende Bedeutung missverständlicher griechischer Bezeichnungen wie πλάστης und τορευτής (oben S. 24 ff.). In dem Abschnitt über Marmorplastik findet sich keine Benutzung des Katalogs. Daraus braucht aber nur das zu folgen, dass Plinius selbst den Katalog für einen solchen der Bronzebildner hielt, und dasselbe gilt von dem ausdrücklichen Hinweis auf Bronze im Katalog (§ 69, 72, 81). Praxiteles ist hier jedenfalls ausführlich berücksichtigt; auch die Genossen des Skopas Leochares Bryaxis und Timotheos sind verzeichnet, der Letztere zu den *opera eiusdem generis,* ebenda wahrscheinlich *Scopas uterque* (oben S. 30, 2; 189). Dass Plinius von dem jüngeren Skopas sonst nur bei den Marmorbildnern spricht, ist Willkür.

[1]) So richtig Oehmichen 192; vgl. oben S. 39. — Gemeint wird sein der Sikyonier Daedalos, der Sohn des Patrokles; Löwy 88, 89; Paus. VI 3, 9.

Von der Anlage des Katalogs wird man sich nun ebenfalls eine Vorstellung machen dürfen. Eine Ordnung nach allgemeinen sachlichen Gesichtspunkten der Darstellung ist ausgeschlossen, weil sich ergeben hat, dass Plinius eine Compilation dieser Art selbst hineingearbeitet hat in das Verzeichniss der einzelnen Künstler und ihrer Werke. Für dieses aber ist ein anderes Princip der Anordnung als das alphabetische nun kaum mehr denkbar, da Angaben über Zeit, Kunstart, Herkunft und Schule der Künstler fehlen. Das mag an sich belanglos sein; aber es ergiebt sich doch für Plinius wieder einmal, dass er einen wichtigen Bestandtheil seiner Quellen nicht völlig von Grund aus umgearbeitet hat: die Form seiner Darstellung bietet der Quellenanalyse hier so gut einen Fingerzeig wie bei der chronologischen Tabelle, den Varronischen Partieen besonders des 34. Buches und wie in gewissem Sinne auch bei den *opera eiusdem generis*. — Innerhalb der einzelnen Buchstaben ist die alphabetische Reihenfolge nicht gewahrt. Nicht nur verlangten die aspirirten griechischen Buchstaben Umstellungen, sondern Plinius mag auch einzelne Künstler zusammengestellt haben wegen des verwandten gegenständlichen Interesses ihrer Darstellungen, wie die Maler Androbius und Artemon, Cleon und Ctesidemus, die Bildhauer Daedalus und Dinomenes. Umstellungen nimmt er ja mit Rücksicht auf den Gegenstand innerhalb des Kreises von Darstellungen eines Künstlers ebenfalls vor. Uebrigens brauchte man strenge Durchführung der alphabetischen Ordnung in jenem Sinne auch für die Vorlage nicht vorauszusetzen. — Oehmichen hat aus den Indicien der alphabetischen Anordnung auf ein griechisches Künstler-Lexikon geschlossen; doch dies ist nach seiner Vorstellung von Varro verfasst oder genauer herausgegeben, und hat nicht nur die Chronologie, sondern auch die Auszüge aus Xenokrates-Antigonos beherbergt: das kann jetzt wohl auf sich beruhen.

Die knappe Form des Katalogs deutet auf die Absicht, schnell und leicht zu orientiren über Namen der Künstler, ihre vorzüglichsten Werke und über vorzugsweise behandelte Gegenstände. Es fehlt nicht an verwandten Erscheinungen auf literarischem Gebiet; ich denke besonders an die Pro-

saiker — und Dichterkataloge (*πίνακες*, indices), die in fasslicher Form den Wissensdurst leicht befriedigten[1]; den Titel *πίναξ* erwähnt Plinius auch unter den von ihm verspotteten Aufschriften von Sammelwerken in der Vorrede (§ 24 oben S. 172). — Suidas schreibt in dem confusen Pamphilos-Artikel einem der vielen Gelehrten dieses Namens zu *εἰκόνες κατὰ στοιχεῖον*[2]; hier war jedenfalls ein Gegenstand aus dem Bereiche der bildenden Kunst in alphabetischer Uebersicht behandelt.[3])

Es ist möglich, dass der Katalog nicht selbständig war, sondern zu einem grösseren Werke, z. B. einer *παντοδαπὴ ἱστορία* gehörte. Sopatros hat in sein grosses Sammelwerk einen Auszug aus Kallixenos' *ζωγράφων τε καὶ ἀνδριάντων ἀναγραφή* aufgenommen (Phot. Cod. 161). Lexika gehen durch viele Hände; auch der von Plinius benutzte Katalog kann auf solche Weise verändert, und so gut wie durch Zusätze bereichert[4]) an seinem ursprünglichen Bestande betreffs Mittheilungen über die Künstler selbst und andere Nachrichten verkürzt sein. In dem von Pausanias benutzten Künstlerverzeichniss waren die Künstler selbst viel ausführlicher behandelt[5]): dass darin auch wie in dem Plinianischen Katalog auf den Vorzug einiger Meister in Thierdarstellungen hingewiesen wurde[6]), ist immerhin beachtenswerth, obschon im Uebrigen für gleichen Ursprung nichts spricht. Wenn bei Plinius gleichnamige Künstler wie die beiden Praxiteles und

---

[1]) Literatur bei Susemihl II 675.

[2]) Es folgt: *τέχνην γραμματικήν. περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων.* Literatur bei L. Urlichs, Kunstschriftst. 14; Susemihl I 904.

[3]) Mercklin sieht darin ein Vorbild für Varros *Imagines* Philolog. XV 710. An Ekphraseis lässt sich kaum denken wegen der alphabetischen Ordnung, ebensowenig an *εἰκών* als Redefigur *(imago)*, denn das Gebiet derselben ist zu eng.

[4]) Das betont bezüglich des Künstlerlexikons B. Keil, Hermes 1895 S. 226.

[5]) Paus. d. Perieget 184 ff., oben S. 64. — Das Verzeichniss der Plastiker beschränkte sich nicht auf Erzgiesser, sondern behandelte allgemein Bildhauer (*πλάστας*) V 20, 2; 23, 3.

[6]) IV 30, 6; IX 30, 1. Das auf den Maler Nikias bezügliche Urtheil dieser Art auch bei Plinius, oben S. 216.

Polyklet nicht geschieden werden, so braucht auch hierfür nicht die Schuld den ursprünglichen Verfasser des Katalogs zu treffen. Dass umgekehrt die als verschiedene Künstler verzeichneten Maler Theoros und Theon ursprünglich identisch seien, wird wie ich glaube mit Unrecht angenommen.[1])

Für den Katalog werden verschiedene Quellen verwerthet sein. Darunter wahrscheinlich auch die Schrift des Antigonos-Xenokrates; ich erinnere daran, dass es wahrscheinlich derselbe *puer suffitor* des Lykios ist, der als *puer sufflans languidos ignes* bei Varro wiedererscheint (oben S. 199, 205). — Auf Benutzung periegetischer Literatur weist die den Bildhauer Demetrios betreffende Stelle: so die Bemerkung über die Athena-Priesterin[2]), und die aetiologische Notiz zur Athena-Statue. Aber Ortsangaben sind wie üblich unterdrückt; von der Priesterin kennen wir zufällig den Ort der Aufstellung (Paus. I 27,4): damit ist der eigentlich periegetische Charakter der Notiz verblasst; anders wenn Plinius selbst periegetische Mittheilungen aus Mucian macht. Ob auch die Notiz über Styppax periegetischen Ursprungs ist, bezweifle ich.[3]) — Die lebhafte Schilderung der Figur des Splanchnoptes und anderer im Katalog erwähnter Darstellungen (oben S. 202) kann bei

[1]) Brunn II 255, Furtwängler 41, Robert 75; anders Oehmichen 159, Sellers zu dieser Stelle. — Einen Künstler Theoros fand Plinius auch in seiner römischen Quelle, wie der Zusatz zeigt. Es ist kein Grund, die Bilder *ab Oreste matrem et Aegisthum interfici* und *Orestis insaniam* für identisch zu halten. Damit wird auch Benndorfs Vermuthung *Theorus erumpentem* (vgl. Theon bei Aelian *var. hist.* II 44) statt *se inungentem* hinfällig; *Annali dell' Inst.* 1865 S. 241, vgl. H. L. Urlichs, Wochenschr. für class. Philol. 1895 S. 548. — Nichts spricht für die Annahme, dass Theon erst von Plinius aus Varro hinzugefügt sei; daran könnte man denken, weil Theon wenigstens bei Quintilian vorkommt; oben S. 116.

[2]) 34, 76: *Demetrius Lysimachen quae sacerdos Minervae fuit LXIIII annis.* Die Zeitangabe stammt aus der Inschrift; Töpffer, Att. Genealogie 128. B. Keil denkt daher an Heliodor; Hermes 1895 S. 225. Es könnte freilich auch Polemon in Betracht kommen, der irgendwo über Demetrios gehandelt hat; Diog. Laert. V 5, 11. Mit Recht betont Keil, dass die Notiz schon vor Plinius in das Lexikon verarbeitet worden ist.

[3]) Die Notiz: *Periclis Olympii vernula hic fuit* könnte herübergenommen sein aus der 22, 44 benutzten Quelle, wo die Geschichte von der Heilung des Sclaven ausführlich erzählt war, wohl nach einem medicinischen Autor;

den rhetorischen Neigungen der jüngeren Kunstschriftsteller überhaupt als Anzeichen für besondere Literaturgattung oder bestimmte Autoren wie z. B. Antigonos nicht gelten. Ebensowenig dürfte aus der Bezeichnung einer Figur nur nach dem Motiv der Darstellung etwa auf Künstler als Urheber solcher Nachrichten geschlossen werden (vgl. oben S. 212); für gewisse Motive scheinen sogar ständige Bezeichnungen allgemein üblich gewesen zu sein.[1])

6.

Der Katalog ist jung. Die pergamenischen Künstler sind darin verzeichnet[2]), und auf griechisch-römische Kunst führt das Bild des Simos: die Walker bei dem Quinquatruus-Fest (oben S. 197, 2). Der Verfasser war Grieche; aber es wäre ein blosses Spiel mit Möglichkeiten, wollte man seinen Namen ermitteln. Pasiteles war der Verfasser oder Redaktor gewiss nicht. Gegen ihn spricht schon der im Katalog hervortretende Mangel jeden Urtheils über Kunst und Künstler selbst. Auch citirt Plinius den Autor nur aus Varro; 35, 156: *laudat (sc. M. Varro) et Pasitelen, qui e. q. s.*, 36, 40: *admiratur (sc. Varro) et Pasitelen*[3]), *qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe.* Im Index der Quellen zu Buch 33 wird er citirt: *Pasiteles qui mirabilia opera scripsit,* zu Buch 34: *Pasiteles qui de mirabilibus operibus scripsit.* Darnach ist der Titel nicht einmal sicher; nach Jahn lautete er *περὶ ἐνδόξων* oder *παραδόξων ἔργων.*[4]) Doch die *οἰκουμένη (in toto orbe)* darf nicht vergessen werden. Ortsangaben waren also jedenfalls nicht ausgeschlossen, wenn sie nicht für die Anlage des

---

auch die Statue war hier kurz erwähnt. Für Sonderung der Quellen spricht, dass einerseits die Statue eingehend beschrieben, andrerseits die auf die medicinische Botanik bezügliche Notiz ausführlich mitgetheilt wird. Uebrigens bezieht sich Plinius bei Styppax auch nicht auf 22, 44.

[1]) Vgl. Furtwängler 47.

[2]) Epigonos (34, 88), Stratonikos (34, 86 und 90), Nikeratos (34, 80 und 88). — Zu Pythokritos (34, 91) vgl. Löwy 174 ff.: erste Hälfte des II. Jahrhunderts; zu Timon (ebenda) Löwy 234: II.—I. Jahrhundert.

[3]) Zur Lesart oben S. 34, 1.

[4]) Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1850 S. 124.

Ganzen sogar orientirende Bedeutung hatten[1]): auch deshalb ist es unmöglich, dies Werk mit dem Katalog zu identificiren.

Plinius hat den Pasiteles überhaupt schwerlich eingesehen. Dass die Bezeichnung eines Kunst-Werks als *nobilis* gar nichts beweist, ist kaum nöthig ausdrücklich hervorzuheben. Plinius führt die ganzen Abschnitte über Plastik und Malerei in den Inhaltsverzeichnissen als *nobilitates operum et artificum* ein, und er braucht das Wort z. B. so gut an Stellen, die dem Mucian, wie solchen, die dem Katalog entlehnt sind. Waren in der Schrift des Pasiteles vorzugsweise Werke der bildenden Kunst verzeichnet, was freilich wahrscheinlich wenn auch nach dem Titel keineswegs sicher ist, so wird man sich eine Vorstellung von ihr etwa nach dem machen können, was Cicero dem Verres vorhält (IV 60, 135): er zählt eine Reihe über die Erde verstreute besonders hoch geschätzte Kunstwerke auf, welche den jeweiligen Besitzern Ruhm brachten *(quid arbitramini Reginos — merere velle, ut ab iis marmorea Venus illa auferatur? quid Tarentinos, ut Europam in tauro amittant? e. q. s.)*, und sagt am Schluss: *longum est et non necessarium commemorare, quae apud quosque visenda sint tota Asia et Graecia.* Dergleichen findet sich aber bei Plinius fast gar nicht. Von der Knidischen Aphrodite des Praxiteles (36, 20: *quam ut viderent multi navigaverunt Cnidum*) berichtet er nach Mucian (oben S. 125), und bei dem Eros von Thespiae (36, 22: *ille propter quem Thespiae visebantur*) citirt er Cicero (*in Verr.* IV 2, 4 *propter quem Thespiae visuntur;* ebenda 60, 135 oben S. 126, 1). Bei Apelles heisst es 35, 93: *mirantur eius Habronem Sami, Menandrum regem Cariae Rhodi, item Antaeum, Alexandrae Gorgosthenen tragoedum.* Auch hier ist in hohem Grade Benutzung Mucians wahrscheinlich (oben S. 136, 1; 217), für den ja auch die Ausdrücke staunender Bewunderung bezeichnend sind (oben S. 132; 143, 4).

Man beruft sich endlich auf die Indices der Quellen, aus denen hervorgehen soll, dass Pasiteles ein *auctor exquisitus*

[1]) Furtwängler 40: 'eine lokale Grundanordnung scheint freilich der Titel zu verlangen'.

des Plinius gewesen sei. Ich will daher zum Schluss im Zusammenhang die Indices von Buch 34 und 35 prüfen, die bisher nur beiläufig berücksichtigt worden sind; einzig der Index von Buch 36 wurde oben ausführlicher behandelt (S. 130). Die Indices verzeichnen die Kunstautoren wie folgt:

Buch 34	Buch 35
Metrodoro Scepsio 34	*Pasitele* 156?
Menaechmo qui de toreutice scripsit (80)	*Apelle* (79)
Xenocrate qui item (83)	*Melanthio* (80)
Antigono qui item (84)	*Asclepiodoro* (80)
Duride qui item 61	*Euphranore* (129)
Heliodoro qui de Atheniensium anathematis scripsit	*Parrhasio?* (71?)
Pasitele qui de mirabilibus operibus scripsit.	*Heliodoro qui de anathematis Atheniensium scripsit.*

Auf Citate aus den Schriften im Text beziehen sich nur die nicht eingeklammerten Paragraphenzahlen. Vermittelt ist vielleicht das Citat aus Metrodor 34,34[1]), jedenfalls dasjenige aus Pasiteles 35, 156, wo, wie wir eben gesehen haben, der Vermittler Varro genannt ist; aber dies kann um so weniger für ein Citat aus einer Schrift des Pasiteles gelten, als Plinius selbst es offenbar nicht dafür hielt, wie die Stellung des Namens am Anfang der Liste zeigt. — Blosse Hinweise auf die Schriften überhaupt im Text deuten die eingeklammerten Zahlen an; z. B. Menaechmus 34, 80 *(ipse Menaechmus scripsit de sua arte).* Die Abfolge dieser Zahlen scheint dafür zu sprechen, dass Plinius solche Textstellen wirklich im Auge hatte. Parrhasios steht ausser der Reihe; aber der Name ist von nicht unverdächtiger Ueberlieferung[2]), und im Text werden nur angeblich von Parrhasios verfasste Verse erwähnt. Auf die Anführung der Schriften des Apelles im Text 35, 79 *(voluminibus etiam editis quae doctrinam eam continent)* folgt § 80: *Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris.*

[1]) Nach Münzer II 312, 1 durch Nepos.

[2]) Der Bambergensis giebt ihn nur Buch 1, nicht bei der Wiederholung des Index vor Buch 35.

Daraus kann freilich nicht ohne Weiteres auf Schriften dieser Künstler geschlossen werden. Schriften des Melanthios und Asklepiodor, worin besonders die Themata der *dispositio* und *Symmetrie* behandelt gewesen sein mögen, hatte wahrscheinlich Varro aus Antigonos-Xenokrates angeführt; auch Apelles selbst konnte in seinem Tractat auf die Schriften dieser Künstler sowohl wie auf ihre Kunst Bezug nehmen (oben S. 11; 54; 113; 168, 3). Dass Plinius ganze Reihen von Autoren übernimmt, ist bekannt[1]); so sind im Index zum 8. Buche neunundzwanzig griechische Schriftsteller genannt, die mit einigen andern zum Theil in derselben Reihenfolge bei Varro im Anfang von *de re rustica* wiederkehren.[2]) Auch im Katalog brauchen zu Menaechmos nicht Schriften verzeichnet gewesen zu sein; Plinius konnte die betreffende Angabe einer von Varro seinem Abriss der Kunstgeschichte vorangeschickten Quellenübersicht entnehmen und selbst dort hinzufügen, so gut er das im Text bei Xenokrates und Antigonos thut.

Schon der Index von Buch 33 nennt dieselben Kunstautoren wie derjenige von Buch 34[3]), trotzdem keine Rede davon sein kann, dass sie alle benutzt sind; denn es finden sich im 33. Buch nur einige technische auf Malerei bezügliche Bemerkungen (§ 117, 160), die auf Antigonos-Xenokrates zurückgehen können (oben S. 78 ff.), ferner Notizen über goldene und silberne Statuen, hauptsächlich nach römischen Quellen[4]), endlich die kurze Uebersicht über die Caelatoren (§ 154 ff). Wiederholung einer Reihe von Autorennamen in den Indices zu verschiedenen Büchern kommt bekanntlich auch sonst wiederholt vor. Es scheint, dass Plinius zu Buch 33, wo er zuerst auf bildende Kunst zu sprechen kommt, gleich die

---

[1]) Brunn, *de indicib. Plinian.* 45 ff.

[2]) Aly zur Quellenkritik des älteren Plinius 8.

[3]) Freilich ist die Ueberlieferung des Index von B. 33 unzuverlässig und schwankend. Es fehlen in einigen Handschriften Xenokrates und Duris, in andern Heliodor und Metrodor. Ausser den auch zu Buch 34 genannten Autoren ist noch ein sonst unbekannter Schriftsteller verzeichnet: *Menandro, qui de toreutis*, was Detlefsen für beigeschriebene Variante zu *Menaechmo de toreutice* hält; Philologus 1869 XXVIII 711.

[4]) § 82 ff., 151 ff. Dazu Münzer II 406, 283, 344, 325, 1.

Autoren nennen wollte, die dafür überhaupt in Betracht kommen.

Von den zu Buch 35 genannten Malern wird Niemand behaupten, dass Plinius sie selbst benutzt habe; nicht einmal für Varro kann in diesem Falle eigene Benutzung vorausgesetzt werden. Es war also keineswegs abgesehen auf ein Verzeichniss der Quellen im eigentlichen Sinne, wie denn die Indices überhaupt mehr einen Ueberblick über die gesammte dem Verfasser irgendwie bekannte Literatur geben.[1]) Dazu stimmt, dass gerade eigentliche Quellen übergangen sind: so Duris und namentlich Antigonos und Xenokrates, deren Namen sogar im Text dieses Buchs zu einem breiten Referat aus ihrer Schrift erscheinen (§ 68 *hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere e. q. s.*). In den Schriften dieser Kunstautoren war nicht nur Malerei wie in solchen des Apelles und der Folgenden, sondern Malerei und Plastik behandelt. Daraus mag sich erklären, dass ihre Namen nicht wiederholt sind aus den Indices von Buch 34 und 33; übrigens finden sich in Buch 33 wie bemerkt schon einige auf Malerei bezüglich technische Bemerkungen. Nicht eigentlich Kunstautoren, und diesen gegenüber auch durch die Stellung in der Liste ausgezeichnet sind Pasiteles und Heliodor. Hatte Plinius keine Vorstellung davon, für welche Gebiete sie überhaupt in Betracht kamen, so würde sich vielleicht begreifen, dass er gerade ihre Namen wiederholt, wenn anders diese Wiederholung einen Sinn hat. Die Namen dieser Autoren so gut wie der meisten übrigen hat Plinius aus Varro übernommen. Im Index zu Buch 36, für dessen Kunstnotizen Varro kaum in Betracht kommt, erscheinen sie nicht mehr; einzig Pasiteles ist noch genannt, weil seine Schrift im Text § 39 beiläufig nach Varro citirt wird (oben S. 130).

Wie zu Buch 35 ausser Antigonos und Xenokrates auch Duris nicht genannt ist, so fehlt im Index zu Buch 34 unter den römischen Autoren Mucian, der für dieses Buch nicht nur stark benutzt, sondern darin auch citirt ist.[2]) Unmöglich

[1]) Münzer II 129, der anführt Stadler, Quellen des Plinius im 19. Buche.

[2]) § 36: *Mucianus ter cos. prodidit.* Ebenso wird er im Text der Bücher 14, 21, 28, 32 citirt, ohne in den Indices genannt zu sein; L. Brunn,

können also die Indices dieser Bücher der Quellenanalyse als Grundlage dienen. Wer aus der Stellung des Namens von Pasiteles am Schluss und Anfang der Listen auf starke Benutzung dieses Autors schliessen wollte, müsste dieselbe Forderung auch bei Heliodor und Metrodor zulassen. Auf diesen führt nur das Citat 34, 34, und von der Schrift des Heliodor wissen wir nach der eingehenden Untersuchung Bruno Keils genug, um sagen zu können, dass sie jedenfalls nur ganz nebenbei benutzt ist.[1])

Auch der im Uebrigen unbekannte Fabius Vestalis wird dadurch nicht zu einem Hauptautor des Plinius, dass er am Schluss der römischen Autoren erscheint, so zu Buch 34 und 35, hier mit dem Zusatz *qui de pictura scripsit,* und zu Buch 7[2]), entsprechend dem einzigen Citat aus ihm im Text § 213, wo die Frage erörtert wird, wann die erste Sonnenuhr in Rom aufgestellt sei. Entlehnung dieses Citats aus dem unmittelbar darauf angeführten Varro ist mir hier wahrscheinlich.[3]) Eine eigene Schrift über Malerei würde man für den Römer dann vollends nicht voraussetzen, wenn er vor Varro gelebt hat. Der generelle Titel *de pictura* könnte sich erklären auch unter der Voraussetzung, dass der Autor nur beiläufig etwa über Malerei in Italien sich äusserte.[4]) Immerhin fällt gegenüber

de Lic. Muc. 43. Vgl. Münzer II 129, der gleiche Beispiele anderer von Plinius direkt benutzter und citirter und trotzdem in den Indices nicht genannter Autoren dazu bringt.

[1]) Hermes 1895 S. 229. Keil führt nur drei Stellen an, wo Heliodor wahrscheinlicher oder möglicher Weise benutzt ist: 34, 76 im Katalog (Lysimache des Demetrios oben S. 231, 2); 34, 74, wo ich vielmehr Mucian als Quelle vermuthet habe (Kephisodoros oben S. 142); endlich 35, 134 *Athenion: pinxit in templo Eleusine Phylarchum et Athenis frequentiam quam vocavere syngenicon.* 'Die Ortsangabe *in templo* lässt an dieser Stelle Halt machen. Heliodor kann ein Gemälde sehr wohl beschrieben haben, auch wenn er sonst nur von Anathemen im engeren Sinne handelte'. Die Uebersetzung von *syngenicon* deutet auf Varro als Vermittler der ganzen Stelle (oben S. 197); auch schliesst sie unmittelbar an das Xenokratische Urtheil an. Ob der von Pausanias I 26, 3 genannte Reiteroberst *(phylarchus)* Olympiodoros zu verstehen sei, steht dahin; Brunn II 295.

[2]) Unter den römischen Autoren erscheint er auch im Index B. 36, oben S. 130.

[3]) Anders Münzer II 353, 204.

[4]) Beispiele für diese Citirmethode bringt Münzer II 358.

der Anführung des Titels hier auf, dass bei keinem der unmittelbar folgenden externen Autoren sich ein Hinweis auf Schriften über Malerei findet, während doch im Index zu Buch 33 und 34 Schriften über Plastik citirt sind. Dies legt den Gedanken nahe, dass der Titel *de pictura* dort an falsche Stelle gerathen ist.[1])

[1]) Eine Verschiebung des zu der ganzen Gruppe medicinischer Autoren (Index B. 33, 34, 35) gehörigen Relativsatzes *qui de medicina metallica scripsit* nimmt Münzer II 254 an. — Urlichs hatte vermuthet, dass *de pictura* zu Apelles gehört (*Vindic. Plin.* N. 6), nahm jedoch diese Vermuthung zurück Quellenreg. 12.

Schluss.

Ich fasse zunächst die Resultate der Untersuchungen kurz zusammen. Plinius hat in seiner Naturgeschichte die bildende Kunst behandelt, weil sie zum Kreise der Disciplinen gehörte, über die ein gebildeter Römer unterrichtet sein musste. Einen Platz unter den Disciplinen, und zwar im Umkreise der Architektur, hatte ihr Varro zuerst eingeräumt. Dem entsprechend ist auch die Behandlung des Gegenstandes selbst bei Plinius zu verstehen. Seine eigentlich historische Darstellung der Bronzebildnerei und Malerei beruht im Wesentlichen auf einem Auszug aus der Schrift des Xenokrates und Antigonos, den Varro für seine Disciplinen gemacht hatte; hier war die Bronzeplastik ganz knapp, die Malerei etwas ausführlicher behandelt.

Diesen durch Varro vermittelten Auszug hat Plinius durch Entlehnungen aus andern Quellen erweitert. Zunächst war er bemüht, für die historische Darstellung einen neuen Untergrund zu schaffen durch Hinzufügung von chronologischen Daten der Künstler, die er einer griechischen Chronik entlehnte, des Apollodor, wie ich vermuthet habe. Dieser Auszug ist vertheilt auf die verschiedenen Kapitel: in dem der Bronzeplastik gewidmeten Abschnitt stehen die Daten gleich am Anfang und getrennt von der bald darauf folgenden wesentlich auf Varro beruhenden kurzen historischen Uebersicht, während sie bei der Malerei mehr mit der hier ausführlicheren Varronischen Darstellung verflochten sind; mehrere Daten von Marmorbildnern sind erst in dem vom Marmor handelnden Kapitel mitgetheilt. Ferner hat Plinius herangezogen die Reisememoiren Mucians und die Künstlerbiographieen des Duris. Spuren von selbständiger Benutzung dieser beiden Autoren finden sich in allen Abschnitten; Mucian ist ganz besonders

verwerthet in dem kurzen der Marmorplastik gewidmeten Kapitel, wofür Varro nicht in Betracht kam.

Endlich kann noch als Hauptquelle gelten ein griechischer Künstlerkatalog, in dem die Künstler mit je einem oder mehreren Werken verzeichnet waren. Plinius vervollständigt mit Hülfe dieses Katalogs die Angaben über Werke von Künstlern, die er nach andern Quellen, besonders Varro, zusammenfassend behandelt. Er giebt jedoch auch Theile desselben im Zusammenhang in der wahrscheinlich ursprünglichen alphabetischen Anordnung, ausführlicher bei der Bronzeplastik, wo die Varronischen Mittheilungen besonders knapp waren, weniger ausführlich bei der von Varro vollständiger behandelten Malerei. Diese im Zusammenhang mitgetheilten Bruchstücke des Katalogs sind ihrerseits wieder vervollständigt durch Zuthaten aus andern Quellen. — Von ausserdem benutzten Schriften erwähne ich vor Allem solche über Kunstwerke in Rom, die theilweise wie es scheint museographischen Charakters waren — der Schluss des von den Marmorbildhauern handelnden Kapitels ist sogar ganz aus Auszügen solcher Schriften zusammengestellt; ferner Sammlungen von Epigrammen, Anekdoten und Beispielen, die rhetorischem Gebrauche dienten, sowie rhetorische Einlagen verschiedener Art. Endlich finden sich vereinzelte Notizen aus Deculo, Apion, und solche memoirenhafter Art aus Varro, die verschiedenen seiner Schriften entlehnt sein mögen.[1])

Hinsichtlich der Arbeitsweise des Plinius bestätigen meine Untersuchungen, wie ich glaube, was Münzer auf Grund sorgfältiger Quellenanalyse anderer grösserer Partieen des Plinianischen Werkes bemerkt: der Compilator zeige in der Verarbeitung seiner Vorlagen grössere Selbständigkeit, als man gewöhnlich geneigt sei anzunehmen. Zu gleichem Resultat war schon Furtwängler gekommen. Die eigentliche selbständige Arbeit verräth sich hauptsächlich in der Anordnung und Vertheilung der Excerpte.[2]) 'Mosaikartige' Zusammensetzung

[1]) Es sind meist Notizen über Künstler aus Varros eigener Zeit: 35, 155; 156. 36, 40; 41 oben S. 100, 104; 35, 147 oben S. 182. Auch in dem Abschnitt 35, 112 ff. (oben S. 113) verbirgt sich viel Derartiges. Vgl. auch das Lob der Nemesis von Rhamnus 36, 16 oben S. 125.

[2]) Furtwängler 25; Münzer II 9.

von Excerpten lässt sich nicht nur da beobachten, wo eine einheitliche geschlossene Vorlage ganz fehlte, wie bei Behandlung der Marmorplastik, sondern auch in andern Partieen, begreiflicher Weise zumeist bei den Verzeichnissen von Werken der Künstler, worüber viele Quellen Auskunft gaben. Wo der erzählende Ton grösserer Excerpte zu Hülfe kam, erscheint die Darstellung mehr abgerundet, wie in der Malergeschichte. Auch verwendet Plinius hier besondere Mühe auf die einheitliche Gestaltung. Nirgends aber beherrscht er den Stoff so, dass er ihn zu einem organischen Ganzen verarbeitet. Es hätte das bei dem ganz verschiedenen Charakter seiner Quellen eines sehr geläuterten Verständnisses bedurft, das er auf dem Gebiete der bildenden Kunst jedenfalls nicht besass. Die im Ganzen ziemlich äusserliche Verflechtung und Verarbeitung von Excerpten erleichtert der Kritik ihre Loslösung, wenn man die Art der Redaktion und redaktionelle Gewohnheiten genügend beachtet.

Dass Plinius vorerst zu dem Systematiker Varro griff, ist zwar erklärlich, wie ich gezeigt habe. Immerhin muss die nachdrückliche Berücksichtigung gerade dieser Vorlage als sein Verdienst anerkannt werden, zumeist von der Nachwelt, die dafür besonders dankbar sein kann. Gewiss ebenso verdient er Lob dafür, dass er die systematische Grundlage zu erweitern und zu verbessern versuchte durch die Künstler-Chronologie. Das gleiche Interesse, das er selbst dem Gegenstande entgegenbrachte, konnte er übrigens bei vielen seiner zeitgenössischen Leser voraussetzen. Aber die Naturgeschichte war für einen grossen Leserkreis bestimmt. Zu der schwerfälligen Systematik gesellen sich nicht zufällig die buntscheckigen Aufzeichnungen aus dem Reisebuch eines modernen Römers und die leichtfüssigen Fabeleien eines griechischen Novellisten. Nur solche Kost mundet weiteren Kreisen, das wusste der Compilator. Kritik, die wir freilich hier vermissen und die er auch wirklich nicht besass, würde gerade diese amüsanten Zuthaten ungeniessbar und überhaupt der Mittheilung unwerth gemacht haben. Eher mag man die Anhäufung und Verarbeitung charakterloser Polymathie tadeln, wenn nicht gerade das Anlage und Art des ganzen Werks entschuldigten.

Ob Plinius widerwillig oder nicht die bildende Kunst in den Kreis seiner Betrachtung zog: eigenes Urtheil besitzt er nicht. Er steht damit schwerlich so weit zurück hinter der Menge selbst seiner feiner gebildeten Landsleute, wie man anzunehmen pflegt. — Das intime Verständniss für die schöpferischen Probleme der bildenden Kunst, das nur in einer schaffensfrohen Zeit möglich ist, schwand, als die thatsächliche Nachahmung älterer Kunstwerke begann. Die Rhetorik kam der reflectirenden Auffassung zu Hülfe. War Xenokrates eigensinnig und trotzig in seiner Kritik, so hielt sich nun auch die Beurtheilung und Werthschätzung der einzelnen Künstler auf dem bescheidenen Niveau möglichster Duldsamkeit. Protogenes und Apelles, Phidias und Polyklet mögen ja die bedeutendsten sein, aber es giebt daneben noch eine grosse Anzahl ebenfalls sehr bedeutender Künstler, die alle in ihrer Art unser Lob verdienen: so Cicero (orat. 2,1). Quintilian bemerkt in seinem kurzen Abriss der Malergeschichte XII 10,2: die Malerei blühte besonders zur Zeit Alexanders; eine vollendete Kunst gäbe es freilich eigentlich nicht, nicht nur weil die Vorzüge sich auf die verschiedenen Künstler vertheilten je nach Zeit und Ort, sondern auch weil dem einen dies, dem andern jenes gefalle, je nach Urtheil und Bildung. — Auch Plinius ist duldsam und lässt verschiedene Auffassungen zu Worte kommen, je nach dem Charakter seiner Vorlage. Neben Lysipp und Apelles stehen Phidias und Polyklet, Apollodor und Zeuxis als bahnbrechende Meister. Xenokrates hatte besonders Polyklet und Zeuxis viel weniger günstig beurtheilt als der Chronist Apollodor, und nicht wie dieser Parrhasios dem Zeuxis angeschlossen, sondern jenen mehr in den Vordergrund gerückt (oben S. 10, 19, 28); auch in dem Wettstreit der beiden Künstler bei Duris siegt Parrhasios (S. 156). Einen Umschwung zu Gunsten des Zeuxis sieht man schon bei Antigonos sich vorbereiten, wenn ihm die Einschränkung des von Xenokrates ausgesprochenen Tadels gehört, was ich, einem Gedanken Roberts folgend, für wahrscheinlich hielt (S. 111, 168). Bei jüngeren Autoren erscheint unter den beispielsweise angeführten bedeutenden Malern sehr oft Zeuxis — zuweilen neben Apelles, viel seltener der von Xenokrates hoch geschätzte Parrhasios.

Unser Interesse wird wohl vorzugsweise immer den beiden griechischen Autoren gelten, die noch unter dem lebendigen Eindruck einer lebendigen schaffenden Kunst standen: Xenokrates und Duris. Besonders beklagenswerth ist die trümmerhafte Ueberlieferung bei Xenokrates. Darüber noch ein paar Worte. Wir haben gesehen, dass Plinius selbst nicht nur gelegentlich die von Varro bezüglich Xenokrates befolgte Reihenfolge der Künstler ändert (oben S. 10, 148), sondern auch Theile der Urtheile unterdrückt, wie bei Pythagoras und Zeuxis, wofür Zusätze aus andern Quellen der Anlass waren (S. 111, 147 ff.): eben dies der Grund, warum bei Protogenes, dem bedeutendsten Nebenbuhler des Apelles, ein Urtheil sogar ganz fehlt (S. 113, 152); den Melanthios berührt Plinius ebenfalls nur ganz beiläufig, trotzdem er ein hoch angesehener Künstler war und auch in der Varronischen Darstellung der Entwicklung der Malerei nicht gefehlt zu haben scheint (S. 113). — Empfindlicher aber sind die schon von Varro vorgenommenen Kürzungen besonders bei der Plastik. Dass nicht erst Plinius hier kürzte, zeigt sein Bemühen, den Varronischen Auszug zu ergänzen und zu erweitern, hauptsächlich mit Hülfe des Katalogs, den ich als eine für sich bestehende Quelle glaube erwiesen zu haben. Warum sollte Plinius z. B. für Alkamenes, Euphranor u. A. andere Quellen herangezogen haben, wenn er diese Künstler schon von Varro behandelt fand? Auch bei Quintilian, der für den Abriss der Malerei Varro benutzte, muss erwogen werden, ob er nicht lediglich aus Nothbehelf für die unmittelbar folgende Uebersicht über die Entwicklung der Plastik eine andere Quelle verwerthete (oben S. 117). Thatsächlich fehlen in dem gedrängten Bericht Varros mehrere der bedeutendsten Meister, weil eben nur Bronze berücksichtigt ist; die Künstler anderer Techniken, vor Allem Marmorbildner, sind ausgeschlossen, wesshalb Plinius hierfür andere Quellen herbeiziehen musste (S. 98, 106, 119 ff.).

Ich habe schon oben (S. 26, 105) davor gewarnt, aus dem kurzen für einen bestimmten Zweck gemachten Excerpt Varros auf die Beschaffenheit der Xenokratischen Vorlage zu schliessen. So sicher es ist, dass Xenokrates die Techniken und ihren Fortschritt berücksichtigte, so unwahrscheinlich ist es, dass er seine Urtheile nach Techniken schied oder gar nur die Künstler

einer einzelnen Technik behandelte. Bei der Malerei findet sich daher gerade im Zusammenhang mit Xenokratischen Urtheilen, die den allgemeinen Fortschritt der künstlerischen Formensprache behandeln, kein Hinweis auf die Technik: es ist hier immer nur allgemein von *pictura* die Rede (oben S. 80), ohne dass desshalb Nachrichten ausgeschlossen wären, wie über Pausias, der zuerst in der Enkaustik Ruhm erlangt habe (35, 124). Bei einer so ins Breite gehenden Darstellung von der Entwicklung der Kunst und ihrer formalen Probleme wie der Xenokratischen stellt sich die Kunst als ein einziger im Wachsthum begriffener Organismus dar, dem sich alles Einzelne unterordnet. — Der eigenthümliche Vorzug der Kunst des Malers Aristides ist nach Xenokrates die Darstellung seelischer Affekte, der *ethe* und *pathe* (35, 98). Dass Myron noch nicht fähig gewesen sei, das Seelische zum Ausdruck zu bringen, wird besonders hervorgehoben (34, 58 oben S. 73). Schon diese negative lässt eine positive Angabe darüber erwarten, wem denn als Plastiker in späterer Zeit vorzugsweise der Ruhm gelungenen seelischen Ausdrucks gebührt. Allein eine solche Angabe fehlt. Sollen wir glauben, dass Xenokrates darüber geschwiegen habe, weil es der Marmorbildner Skopas oder wie Diodor sagt Praxiteles, der Attiker, war, der in seinen Marmorwerken das Seelische *(τὰ τῆς ψυχῆς πάθη)* besonders lebhaft zum Ausdruck brachte? [1]) — Dass der Sikyonier die eigentlichen Stützpunkte der Entwicklung der Plastik überhaupt in der Bronzeplastik fand, wäre begreiflich, und in dieser Hinsicht mag auch der knappe Auszug Varros ein Fingerzeig sein.

Die Schrift des Duris fasst von Wilamowitz als 'eine Concurrenzschrift' zu der 'Geschichte der bildenden Kunst' des Xenokrates (Antigonos 145). — Duris wirft den Historikern Ephoros und Theopomp vor, dass sie weder auf lebendige und drastische Darstellung, bezüglich 'Ausmalung und Detaillirung des Erzählten' [2]), noch auf das Vergnügen der Leser bedacht

[1]) Frg. B. XXVI 1, wo Diodor beiläufig die Vorzüge einzelner Künstler berührt: *Πραξιτέλης ὁ καταμίξας ἄκρως τοῖς λιθίνοις ἔργοις τὰ τῆς ψυχῆς πάθη.*

[2]) *μίμησις.* Vgl. Westermann, Gr. Beredtsamkeit 47.

gewesen seien. Er thut das am Eingang der *ἱστορίαι* (Frg. 1), womit er genügend zu erkennen giebt, was er selbst bei seiner Schriftstellerei erstrebte, wenn das nicht auch die Fragmente klar stellten. Xenokrates hat gewiss noch weniger die von dem Samischen Literaten erstrebten Vorzüge besessen. Er scheint mit systematischer eigensinniger Consequenz die Fragen, die er aufgeworfen, verfolgt zu haben, unter steter Berücksichtigung des Thatsächlichen, und nach dem, was Plinius mittheilt, müssen wir uns seine Darstellung eher schwerfällig und raisonnirend als flüssig und leicht verständlich vorstellen. Es liesse sich sehr wohl denken, Duris habe dieser Art von Kunstschriftstellerei gegenüber wie dort in der Historiographie sein eigenes Ideal bewusst zur Geltung bringen wollen, indem er namentlich den im leichten Tone erzählenden biographischen Theil ganz in den Vordergrund rückte. Ich habe einige Stellen bei Plinius im Auge, die diesem Gedanken vielleicht Vorschub leisten.

34, 68: *artifices qui compositis voluminibus condidere haec miris laudibus celebrant Telephanen Phocaeum ignotum alias, quoniam in Thessalia habitaverit, et ibi opera eius latuerint e. q. s. alii non hanc ignobilitatis fuisse causam, sed quod se regum Xerxis atque Darei officinis dediderit, existimant.* Der Wortlaut führt darauf, dass hinter den *artifices* Xenokrates und Antigonos sich verbergen, wie ich schon bemerkt habe (S. 8). Da Xenokrates auf den sonst unbekannten Telephanes zuerst aufmerksam gemacht zu haben scheint, so müsste man schon desshalb annehmen, dass der unter den *alii* verstandene Autor nicht unabhängig urtheilt, sondern sich auf Xenokrates bezieht, und darauf deutet auch die Fassung der Stelle als Einwurf. Telephanes soll sich dem Dienste des Xerxes und Darios ergeben haben: das klingt doch sehr nach einem blossen pikanten Einfall gegenüber der Erwähnung der Thatsache, dass der Künstler in Thessalien lebte und arbeitete, und eben desshalb unbekannt geblieben sei. Bei jener Nachricht, die schwerlich ernst zu nehmen ist, denke ich daher an Duris, auch desshalb, weil dieser, wie wir schon wiederholt gesehen haben, in der bedenklichsten Weise die Ansichten Anderer durch neue pikante Vermuthungen zu ersetzen strebt.

35, 75 berichtet Plinius zunächst nach der Chronik, dass Eupompos zur Zeit des Zeuxis den Pamphilos unterrichtet habe (*hac aetate,* vgl. 35, 64 oben S. 58), und fährt dann fort: *est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens. ipsius auctoritas tanta fuit ut diviserit picturam in genera. quae ante eum duo fuere — Helladicum et Asiaticum appellabant — propter hunc, qui erat Sicyonius, diviso Helladico tria facta sunt, Ionicum, Sicyonium, Atticum.* Dann folgt Pamphilos. Ich habe bereits davor gewarnt, diese auf die *genera* bezügliche Bemerkung auf Xenokrates zurückzuführen (oben S. 81). Man sieht nicht einmal, ob sie nur von der Zeit des Eupompos gilt, oder ob in den *genera* etwa auch die Kunst des Thebaners Aristides und der späteren Maler mit einbegriffen ist. Dies Letztere ist wenig wahrscheinlich, und schon desshalb darf, wie ich glaube, der Versuch jene *genera* als leitende Gesichtspunkte in der Darstellung des Plinius wiederzufinden (Robert 84), gar nicht angestellt werden (vgl. auch oben S. 81, 2). Plinius nimmt weder in seiner Darstellung auf die *genera* Bezug, noch kommt er überhaupt mit einem Wort darauf zurück. In der Plastik findet sich ebensowenig eine Scheidung nach solchen uns so geläufigen Gesichtspunkten. Von jenen *genera* der Malerei weiss aber auch kein anderer Autor. Unter den Parallelen für die *genera dicendi,* wo man sie sucht, finden sie sich nicht. Das befremdet namentlich bei Quintilian, dessen kurzer Abriss der Malergeschichte sich so nahe berührt mit der Plinianischen Darstellung: einleitungsweise bemerkt er hier (XII 10, 1), dass die Künste sich nicht nur *specie* unterschieden, sondern *genere ipso, ut Graecis Tuscanicae statuae, ut Asianus eloquens Attico.* Wie nahe lag gerade hier das Beispiel der Asiatischen und Helladischen Art der Malerei! — Worauf beruht überhaupt die Annahme des bahnbrechenden Einflusses des Eupompos? Von besonderen Vorzügen oder Eigenthümlichkeiten seiner Kunst erfahren wir nichts. Plinius führt nur ein Werk an, nach dem Katalog (oben S. 222); Apollodor verzeichnet ihn in der Chronik. Quintilian nennt ihn nicht, und wir hören überhaupt von ihm einzig durch Plinius (oben S. 81). Dagegen kann nach dem, was Plinius weiterhin nach Xenokrates über Pamphilos berichtet, kaum

fraglich sein, dass dieser vielmehr dem Xenokrates als bahnbrechender Meister galt, welcher der Schule Ruhm und Ansehen brachte: er zuerst sei in allen Wissenschaften unterrichtet gewesen, und durch seinen Einfluss sei der Zeichenunterricht in ganz Griechenland eingeführt worden (oben S. 81, 91). Als der grosse Meister der Sikyonischen Schule gilt Pamphilos andern ebenfalls[1]); auch Quintilian übergeht ihn nicht.

Es liegt nun nahe, jene Nachricht über Eupompos mit der einzigen anderen ebenfalls von Plinius überlieferten ausführlicheren Notiz über ihn in Verbindung zu bringen. Duris erzählt 34, 61 (*Duris negat*): Lysipp, ursprünglich Kupferschmied, sei zur Kunst begeistert worden durch eine Antwort, die der Maler Eupompos auf eine an ihn gerichtete Frage ertheilt habe (oben S. 144). Gegen die Thatsächlichkeit des Vorfalls sprechen chronologische Bedenken schwerster Art (oben S. 146, 155): um so weniger dürfte die Tendenz zu verkennen sein, den grossen Plastiker in unmittelbare Beziehung zu bringen mit dem angeblich berühmten Meister der Sikyonischen Malerschule. Geht jene Notiz von dem massgebenden Einfluss des Eupompos auf Duris zurück, so würde sich erst recht begreifen, warum es gerade Eupompos ist, der Lysipp gegenübertritt. Hatte Xenokrates den Pamphilos besonders gefeiert, so ist es nach Duris vielmehr Eupompos, dem dieser Ruhm gebührt. Das wäre ganz die Art des Samischen Literaten. Auch würde bei ihm, dem Jünger der peripatetischen Philosophen-Schule, das Interesse für die *genera* der Malerei, nämlich im Sinne von Schulen, am ersten erklärlich sein. — Noch anderes liesse vielleicht eine Wechselbeziehung zwischen den Schriften des Xenokrates und Duris vermuthen; aber ich wüsste solchen Vermuthungen keinen Rückhalt zu geben.

Duris schrieb in einer noch schaffensfrohen Zeit der Kunst. In vielfach gebrochenen Bildern scheint seine Novelle ihr Wesen reflektirt zu haben, ohne dass der Ernst darin zu suchen wäre, mit dem vor ihm Plato und neben ihm Xenokrates sich über künstlerische Probleme unterrichteten. Die

[1]) Polemon bei Plut. Arat 12.

von Xenokrates gepflanzten Keime haben sich später zu einer eigentlichen Geschichte der Kunst nicht wieder ausgewachsen. Auch die fachwissenschaftlichen Schriften der Künstler bleiben so gut wie unbeachtet. Bei Antigonos giebt schon die Rhetorik den Ton an. Die bildende Kunst tritt in eine Reihe mit der Poesie und andern Künsten; das Urtheil sieht von ihrer sinnfälligen Form ab, indem es Werthe einführt, die mehr den Vorzügen geistiger Thätigkeit gelten (oben S. 82). In der Folgezeit, wo die schöpferische Kraft der griechischen Kunst völlig erlischt und der grübelnde Verstand ihr die Ideale eingiebt, wird auch das Kunstwerk immer mehr mit dem Geiste, immer weniger mit dem Auge angeschaut. Rhetorik und Philosophie arbeiten sich in die Hände, bis endlich Plotin einzig den philosophischen Verstand zum Richter einsetzt, indem er die irdische Hülle der sichtbaren Schönheit ganz von dem Kunstwerk abstreift, und die überirdische Idee auf den Thron erhebt.[1])

Man gestatte die Frage: was haben wir selbst aus diesem Wandel der Anschauungen gelernt? — Die Keime unserer eigenen Aesthetik und Kunstanschauung liegen nicht in der jugendfrischen Zeit der Blüthe griechischer Kunst, sondern in der altersschwachen, kranken Zeit eines Plotin. Mir scheint, der Einfluss dieser Aesthetik macht sich auch in der historischen Betrachtung geltend, der Art, dass die Bedeutung des Inhaltlichen, Gegenständlichen der Kunst überschätzt wird, nicht minder der Einfluss von Ideen, welche ihr die Kultur zuführt. Die Kultur ist der Nährboden und ihre grossen Impulse theilen sich auch der Kunst mit, aber das Charakteristische ihres Seins lässt sich nur aus dem ihr eigenthümlichen sinnfälligen Wesen erklären. Erst dann, wenn sie, ihre naive Sinnlichkeit verläugnend, bewusst und überlegt schafft, dürften mit ihr auch andere Erscheinungen auf dem Gebiete des Geisteslebens und der Kultur wirklich parallel gehen.

Die Kunde von künstlerischen Problemen, die in der Zeit höchsten Schaffens der Kunst ihr Leben waren, dringt zu uns: wir pflegen sie zu überhören. Wer bescheiden genug

---

[1]) Ich habe über diese Entwicklung Einiges bemerkt Proportionen d. Gesichts, 53. Berl. Winckelmanns Progr. S. 8ff.

ist, die Wandlungen der modernen Kunst verstehen zu wollen, dem wird ein Wort aus Künstlermund mehr gelten als aller Verstand der verständigsten Literaten. Höhere Bedeutung hat das Wort der Künstler bei der Beurtheilung der antiken Kunst, deren Gestalten aus Anschauungen und Gedanken geboren sind, die wir noch schwerer fassen. Mit lediglich modernem Empfinden darf sich nicht in die Kunst versenken, wer ihr echtes Bild schauen will, das Wahrheit und Leben und Kraft der Ueberzeugung hat. Wissenschaftlicher Betrachtung aber vor Allem wird das als wesentlich zu gelten haben, was den Künstlern selbst dafür galt.

Sokrates klagt, dass er von Künstlern nichts Rechtes habe erfahren können über die Kunst, und diese Klage ist oft wiederholt worden von solchen, die in der Kunst etwas anderes suchen und sehen, als was sie sein will. Gerade den naiven Künstlern wird es schwer, von der sinnlichen Seite der Kunst den Weg zu finden zu der gedanklichen, abstracten, die den Laien und Philosophen besonders interessirt. Weder diese noch jene vermögen das Sein der Kunst vollständig zu umfassen, so wenig sie ihre Werke erklären können. Jedes echte Kunstwerk bleibt wie ein Naturwerk für unsern Verstand immer unendlich, wie Goethe sagt. Aber der Künstler kann uns eine Vorstellung geben von dem Wesentlichsten der Kunst, dem Problem der Beherrschung und Darstellung der sinnlichen sichtbaren Welt, weil er, wie Dürer sagt, 'inwendig voller Figur ist'.

Der Kampf um dieses Problem bedeutet das Leben jeder naiven sinnlichen Kunst; hört er auf, so stirbt sie und an ihre Stelle tritt die reflektirende Kunst der Romantik. Von keiner Kunst gilt dies so sehr wie von der griechischen. In keiner andern stellt sich daher dieser Kampf und sein Auf- und Abwogen mit solcher Deutlichkeit dar, in keiner ist er so klar zu verfolgen von den kindlichen unbeholfenen Anfängen der Darstellung bis zum Gipfel ihrer höchsten Vollendung. Wollen wir das erhabene Bild dieses Kampfes in uns aufnehmen, so müssen wir verstehen lernen die Darstellungsformen und ihre Sprache, worin Winckelmann das 'Wesentliche' der griechischen Kunst erkannte. Erst das ermöglicht eine Orientirung in den Schätzen monumentaler

Kunst und eine Sichtung besonders der plastischen Denkmäler, die jetzt wohl die erste und vornehmste Aufgabe unserer Wissenschaft ist. — Möchte gerade der Deutsche aus der Formen-Sprache der Kunst lernen; er pflegt das Abstrakte und rein Gedankliche zu überschätzen, aus Mangel an formaler Bildung.

Es fehlt nicht an Anzeichen dafür, dass wir jenen Wandel der antiken Kunstanschauung an uns selbst erfahren werden, und zwar in umgekehrter Richtung, insofern Neigung und Verständniss zur älteren Anschauung zurückzuführen scheint. Auch unser Geschmack hat längst der Kunst bis in höhere Zeit hinauf sich zugewendet als früher, und sieht das Ideal nicht mehr im Classicismus.

Plinius war der mittelbare Anlass zu dieser Betrachtung. Er giebt unbefangen die Kunstanschauungen verschiedener Autoren und Zeiten wieder, zwar nur in einem Auszug, der aber voller Geschichte ist. Gerade das ist einer der wesentlichsten Vorzüge seiner Kunstgeschichte.

Künstler-Verzeichniss.

Aeginetas 150.
Aetion 5. 30. 45 ff. 114. 137. 222 ff.
Agatharchos 76.
Aglaophon 7. 40. 115. 182.
Agorakritos 119 ff. 169. 170, 2.
Alkamenes 33. 44, 2. 50. 66. 119 ff. 169. 194. 201.
Alkon 134.
Amphikrates 193.
Androkydes 57. 58 ff. 182, 4.
Antenor 38.
Antidotos 54. 73.
Antignotos 38. 207. 210.
Antigonos 205.
Antipater ? 18.
Antiphilos 83, 3. 113. 203. 212. 225.
Antorides 58. 61.
Apelles 11. 47. 53. 54. 56. 60. 72. 78. 79. 88. 107. 111. 113. 114. 136. 137. 154. 156. 165. 168. 174 ff. 179. 180. 182. 213, 1. 217 ff. 233. 234 ff.
Apollodoros 14. 17. 19. 28. 76. 162, 5. 222.
Archermos 50. 129.
Argius? 41.
Aristides (I. u. II.) 39. 57 ff. 73. 158. 180. 195. 203 ff. 212. 219 ff. 244.
Aristodemos 207.
Aristokles 67, 3. 149, 1.
Aristoklides 193. 226.
Aristokydes 226.
Ariston 58. 61. 63.
Aristonidas 134.
Arkesilaos 34, 1. 104.
Artemon 203.
Asklepiodoros 11. 54. 58 ff. 114. 158. 164. 176. 234 ff.
Asopodoros 40.
Athenion 83, 1 u. 3. 163, 1.
Athenis 13. 48. 50. 51. 128. 163, 1.
Athenodoros 40. 55, 2.

Bathykles 64.
Baton 198. 207.
Boedas 6. 82.
Boethos 207.
Bryaxis 30 ff. 125. 228.
Bularchos 23.
Bupalos 11. 48. 50. 51. 128. 163, 1.
Butades 80.
Byzes 64.

Chilon ? 149.

Daedalos 39. 68. 206. 228.
Daippos 197, 4.
Deinomenes 206.
Demeas 55, 2.
Demetrios 231.
Demophilos 54.
Dikaeogenes 54, 1. 227.
Dionysios 180.
Dipoinos 47. 68, 1. 129.

Eirene 182.
Endoios 132.
Epigonos 203. 207. 232, 2.
Erigonos 150.

Erillus ? 5, 1.
Eubulides 216.
Eucheiros 149 ff.
Eudoros 226.
Euenor 4. 51.
Eumaros 4. 88. 222.
Euphranor 10. 51. 58. 60 ff. 72. 106 ff. 113. 195. 198. 206 ff. 208. 227.
Eupompos 55. 57. 81. 144 ff. 155. 165. 222. 246 ff.
Euthykrates 6. 51. 82. 205. 213.
Eutychides 6. 39, 5. 51. 200.
Euxinidas 55. 58. 61.

Gorgias 7. 41.

Hagelaidas 7. 41. 55. 65 ff.
Hagesias 141. 193.
Hegias 19, 1. 65 ff. 193, 1. 207.
Heraklides 35. 63. 223. 225. 226.

Iaia 182.

Kalamis 176. 209. 211. 216.
Kallikrates 34, 2. 181.
Kallimachos 175. 202.
Kallon 7. 41. 65. 67, 3.
Kanachos (I. u. II.) 7. 39. 40. 55, 2. 65. 141. 193. 207.
Kephisodoros 141. 142. 193.
Kephisodot (I. u. II.) 30. 52. 126. 207. 213, 1.
Kimon 7. 73. 88. 222.
Klearchos 149.
Kolotes 43. 140.
„ Maler 108.
Kratinos 193.
Kresilas 41. 199. 200.
Kritios 38. 67, 3.
Ktesikles 193.
Ktesilochos 203.
Kydias 54.
Kydon ? 41.

Laippos 6. 51. 82. 197, 4.
Leochares 30 ff. 198. 199. 204. 228.
Leontiskos 144 ff. 149 ff. 214.
Lykios 55. 199. 202. 204, 4. 205. 212, 2. 231.
Lykiskos ? 199, 2.
Lysipp 11, 2. 26 ff. 47. 67. 72. 76. 77. 144 ff. 151. 155. 157. 168. 195. 206, 1. 213 ff. 219. 247.
„ Schüler 6. 51. 82 ff. 197, 4. 205. 213.
Lysistratos 51. 80.

Melanthios 11. 113. 114. 137. 176. 234 ff.
Melas 50.
Menaechmos 26, 2. 64. 234.
Menestratos 126.
Mikon 39, 3. 79. 137, 1.
Myrmekides 34, 2. 142. 181.
Myron 9. 18. 55. 57, 1. 73. 117, 3. 148 ff. 165. 182. 195. 214 ff. 244.
„ der jüngere 126.
Mys 181.

Naukeros 206.
Naukydes 40.
Nealkes 150. 154. 177. 192. 202, 1.
Neseus 54.
Nesiotes 38.
Nikeratos 198. 207. 232, 2.
Nikeros 58.
Nikias 10. 53. 58. 60. 72. 79. 114. 153. 182, 1. 206, 1. 212, 3. 216 ff.
Nikomachos 59 ff. 79. 114. 137. 164. 180. 205. 218, 3. 226.
Nikophanes 58 ff. 79. 84. 179.

Olympias 182.
Onatas 50. 65 ff. 211.

Paionios 67.
Pamphilos 60. 62. 72. 81. 92. 111. 168. 247 ff.
Panainos 12, 4. 22 ff. 43 ff. 51. 139. 151.
Parrhasios 6. 8. 10. 27. 48. 51. 57. 73. 77. 79. 85. 111. 114. 153. 159 ff. 200. 221. 234.

Pasias 150.
Pasiteles 34, 1.
Patrokles 40. 51. 55, 2.
Pausias 60. 77. 81. 88. 163ff.
Perellus ? 5, 1.
Perillos 193. 207.
Perseus 54. 58ff.
Phanis 6, 1. 210.
Phidias 21. 22ff. 26ff. 30. 36. 43ff. 51. 56. 66. 120. 131. 139. 151. 178ff. 202, 1. 215. 218.
„ Schüler 119ff. 140. 143. 169.
Philochares 213, 1.
Philoxenos 63. 164. 205.
Phradmon 55. 56.
Polygnot 7. 8. 19. 23ff. 40. 73. 79. 115. 137. 226.
Polykles (I. u. II) 7. 14. 30. 39. 52.
Polyklet 9. 26ff. 45. 55. 56. 57, 1. 73. 76. 112. 148. 168. 201. 215.
„ jüngerer 39. 215
Possis 104.
Praxiteles 11. 27, 2. 29. 32. 33. 34, 2. 45. 50. 52. 67. 72. 125. 201. 208ff. 216. 233. 244.
„ der ältere 38. 171. 210. 211.
Protogenes 56. 112. 152ff. 157. 165. 168, 3. 175. 216. 221.
Pyromachos 39. 226.
Pythagoras 10. 57. 67, 3. 73. 104. 112. 125. 144ff. 148ff. 151. 165. 204. 212. 215.
Pytheos (Architekt) 92ff.
Pythokritos 232, 2.

Silanion 55, 150. 201. 202, 1.
Simos 197, 2. 232.
Skopas 30ff. 44. 125. 126. 228. 244.
„ der ältere 30. 52. 228.
Skyllis 47. 68, 1. 129.
Smilis 68.
Soidas 64.
Sokrates 126. 127. 156ff.
Sostratos (Sohn Euphranors) 51.
„ (Neffe des Pythagoras) 144ff. 149.
Sthennis 204, 4.
Stratonikos 181. 226. 232, 2.
Strongylion 205.
Styppax 196. 202. 231.

Telephanes 8ff. 75. 209 245.
Theodoros 141. 193.
Theomnestos 158. 164.
Theon 113. 116. 201. 231.
Theoros 198, 2. 216. 220. 231.
Therimachos 5. 30. 45. 114. 222ff.
Timagoras 23, 2. 151.
Timanthes 57. 84. 108. 161. 177. 202, 1. 217, 2.
Timarchos 52.
Timokles 51
Timomachos 180. 223ff. 228.
Timon 232, 2.
Timotheos 30ff. 228.
Tisikrates 82. 83. 205.

Xenokrates 83. 205.
Xenophon 53.

Zeuxiades 151.
Zeuxis 6. 7, 1. 10. 14. 17. 19. 28. 34. 48ff. 57. 73. 111. 114. 158ff. 162, 5. 166ff. 179.

Sachregister.

Aelian, Ekphrasis 116; Xenokratisches 117; benutzt Athenaeos 161, 3; über Darstellung von Thieren 182.
Aemilius Paulus 37. 90.
ἀχμή, Datirung darnach 12. 42 ff.
ἀχονιτί 197, 2.
Alexander d. Gr., Chronologie 47; und Apelles 174 ff.; dargestellt mit Blitz von Apelles 127. 136. 219; auf der Jagd 213. 214; *ἑταῖροι* 218.
Alkibiades, und Aglaophon 40.
Amazonen-Statuen, des Strongylion 205; Legende 56. 152.
Anadyomene, des Apelles 199. 203.
Anapauomene, des Aristides 221.
Anaxagoras, Chronologie 15 ff.
Anaximander, Chronologie 15 ff.
Andron, Chronik 36.
Antigonos, Kunstschriftsteller 75. 82 ff. 108. 111. 122, 3. 146, 1. 163. 168. 205. 232. S. Xenokrates.
„ König, gemalt von Apelles 107. 218.
Antipater, Epigrammatiker 18.
Aphrodite, des Praxiteles, Knidische 125 ff. 170. 233; Koische 170.
Apion 156, 3. 173, 4. 197, 2.
Apoll, des Kanachos 141 ff.; des Myron 215, 1; Sauroktonos des Praxiteles 200, 2. 210.
Apollodor, Chronik 14 ff.; geographische Schriften 19, 2.
Apollodor, von Silanion dargestellt 202.
Apoxyomenos, des Lysipp 145. 196. 205.
Archelaos, König 49. 159, 3.
Archimedes, bei der Belagerung von Syrakus 155, 2.
Architektur, und bildende Kunst 96.
argumentum, in der Kunst 177. 178. 202, 1.
Aristoteles, *τεχνῶν συναγωγή* 75; über das Musterbild der Schönheit 166; und Protogenes 155.
Aristratos, Tyrann 114. 164.
Artemis-Tempel, in Ephesos 127. 133. 135.
Artemisia 31. 46.
ars, Begriff derselben 87.
artes minores 96.
Aspasia, bei Duris 123.
astragalizontes, des Polyklet 215.
Astronomie, bei Plinius 16.
Athen, alter Oelbaum, Enneakrunos 143, 5.
Athenaeos, über *τρυφή* 161 ff.; über Caelatoren 181; über Pornographen 182.
Attalos II, Kunstkauf 221.
„ III, arbeitet in Bronze 25, 4.
Autolykos, Pankration-Sieger 49. 204.

Babrios 15.
Bilder, unvollendet 180.
Bocchus, S. Cornelius.
Bronze, Technik 80; Geräthschaften 97; Kunst in Italien 100; höher als Marmor geschätzt 106.
Bühnenmalerei 160, 1.

Caelatoren, 133 (Werke auf Rhodos). 181 (bei Athenaeos). 226. 235.
Caesar, Förderer der humanen Wissenschaften 90. 103.
catagusa, des Praxiteles 210.
Catos Lehren 89.
χάρις, *venus gratia*, bei Apelles 72. 111. 179. 195.
Chariten, des Sokrates 156 ff.
Chioten, Künstler 50.
Cicero, benutzt Apollodor 20; Sammler und Amateur 90. 96; Urtheil über Kunst 92. 101 ff. 103. 242; spricht über berühmte Kunstwerke 233; über den Eros von Thespiae 126, 1. 233; über die Helena des Zeuxis 166; Schrift Limon 173, 4.
cliduchus 196. 198. 215.
Corinthia, signa 20. 205.
Cornelius Bocchus, Chronik 20, 3.
Cornelius Nepos, Chronik 4, 1. 20. 21; *exempla* 173, 3; citirt Metrodor 234, 1; bei Plinius (B. 36) 130; Brunns Ansicht über ihn 169.

Deculo 161. 205 ff. 213. 221, 5.
Deinomenes, Hierons Sohn 65.
Demeter, von Phigalia 65.
Demetrios Phalereus, bei Duris 157; Zahl seiner Statuen 99. 101.
„ Poliorketes, bei Duris 159. 162; Belagerung von Rhodos 154 ff.
Demokritos, über Farbenmischungen 138.
Demos, des Pausias 196; des Parrhasios 200. 202, 1.
Didymos 182, 2; Symposiaca 181.
Dilettantismus, in Rom 95.
Diodor, Chronographie 14.
Disciplinen, in Rom 87 ff.
Dithyramben-Dichter, Chronologie 56, 1.
doctrina 87.
Domitius Marsus 200.
Duris 26. 76. 123. 140. 144 ff. 178. 182, 3. 193. 220. 236. 244 ff.

ἐγκύκλιος παιδεία 36. 90 ff. 93. 94.
Ehrenstatuen, Ausbreitung der Sitte 96.
εἰκών, verschiedene Bedeutung 230.
Elis, Athena-Tempel 139. 140.
Enkaustik, Enkausten 27, 2. 34. 58. 61, 2. 80. 81. 113.
Epigramme, von Plinius benutzt 18. 199 ff. 210. 221.
„ von Künstlern verfasst 17. 162, 5.
Eratosthenes, Chronographie 13
ethos und *pathos* 195. 203. 244.
Eumenes v. Kardia, bei Duris 144.
Europa, des Pythagoras 104. 125.
Eurotas, des Eutychides 200. 203.
Eurythmie 83. 109. 1. 111.
exempla, Buchtitel 173.

Fabius Vestalis, de pictura 237.
Farben, Technik 78 ff. 137; vier Farben 136 ff. 180.
Fenestella 24.
Fische, Bilder derselben 182, 4.
Fresken, historische in Rom 100, 4.

Gallier-Kämpfe, Darstellungen 205. 226.
Ganymed, des Leochares 200. 204.
Gellius, benutzt Apollodor 20; über *humanitas* 89 ff.; über Titel von Sammelwerken 172 ff.
Gelon v. Syrakus, Chronologie 65.
γενεά, Rechnung darnach 50 ff. 65.

genera picturae 81. 246.
Geometrie, von Varro definirt 97.
Glykera, ihr Bild von Pausias 60, 2. 164.
gratia, S. *χάρις*.
gravitas, in der Kunst 180.
Griechische Worte, Gräcismen, bei Plinius 21. 76. 132. 157. 158. 159. 194ff. 208. 210. 218. 221.

Harmodios und Aristogeiton 38, 1.
Helena, des Zeuxis 162, 5. 166ff.
Heliodor, der Perieget 130. 143. 236. 237, 1.
Hephaestion, des Lysipp 213. 215.
Herakles Alexikakos 41.
Herodot, Chronologie 21.
Hieron v. Syrakus, Chronologie 65.
Hipparchos, Astronom 17.
Hippias, Sophist 42.
Hipponax, und Bupalos und Athenis 163, 1.
Homer, mit Künstlern verglichen 180. 218.
Hortensius, Sammler und Amateur 90. 205.
humanitas, humane Künste 89ff.
Hyakinthos, des Nikias 206, 1.
Hygin, *exempla* 173.
Hymenaeos, gemalt von Aetion 46, 1.

Ialysos, des Protogenes 153ff. 165.
ingenium, in der Kunst 74. 108ff. 111. 177. 178. 202, 1.
Iphigenie, des Timanthes 108.
Isidor, schreibt Plinius aus 97.
Isokrates, Epitaphios für Mausolos 30.
Iuba, Kunstschriften von Aelian und Lexikographen benutzt 118.

Kallixenos, *ἀναγραφή* 230.
Kalypso, bildliche Darstellung 182.
Kandaules, und Bularchos 23.
Kanon, des Polyklet 29. 112. 167. 217, 2; Musterbild der Schönheit des Zeuxis 166ff.; kanonische Geltung der Zeichnungen des Parrhasios 112; kanonische Figuren anderer Maler 217, 2.
„ pergamenischer d. Künstler 85, 1.
χεραννοβολία, *χεραννοφόρος* 219.
Klassicismus, in der Literatur 35.
Klearchos, über *τρυφή* 161.
Kleitos, gemalt von Apelles 218.
Kleobulos, Chronologie 48.
Knidos, Sehenswürdigkeiten 125. 134.
Korinth, Datum der Zerstörung 33, 3. S. *Corinthia*.
Kyros, Chronologie 47. 48, 2.
Kyzikos, Periegese 134ff. 139.

Laokoon 24, 1. 104.
Leaena, Legende 38, 1. 193.
Leontion Epicuri 216. 220.

Maenander, Statue 52.
Malerei, in Italien (35. 17) 100, 4; vor der Plastik bevorzugt 105; *genera* 81. 246; mit vier Farben 136ff.; Untermalung 165; Lasuren 78; Raumwirkung 77; S. Farben und Technik.
Malerinnen 181ff.
Marmor, Verschwendung in Rom 94. 106; Sorten 129; Werke in Rom 119. 130.
Martial, stimmt mit Plinius 200.
materia, bei Quintilian 109.
Mausoleum 30ff. 44. 128.
Mausolos, Chronologie 21, 1. 31, 2; Epitaphios 30. 56.
Megabyzos, und Apelles 174.
Menekles, S. Andron, 36.
Metellus, *porticus* 214.
Meteorstein, Zeit des Fallens 15.
Metrodoros, Mnemotechniker 27, 2.

μίμησις, bei Duris 244, 2.
Mnaso, der Tyrann 158. 164.
Modelle, für die Helena des Zeuxis 166; Apelles (Pankaspe) 175.
Motiv, darnach eine Darstellung charakterisirt 193 ff. 212. 215. 232.
Mucian 16, 1. 31. 125 ff. 131 ff. 169. 193. 213, 3. 214. 215, 1. 221, 5. 222, 1. 231. 233. 236.
Μυρώ, mit Myron verwechselt 18.
Musik, in Rom gepflegt 102.

Naturanlage, und Kunst 109.
Naukrates, Epitaphios für Mausolos 30.
Nemesis von Rhamnus 119 ff.; Legende 170.
Nepos, S. Cornelius.
Nikomedes, S. Aphrodite von Knidos, 125, 5. 137. 170.
Ninos, und Semiramis 45.
Numa, Töpferzunft 99, 1; Salier-Lied 102, 1.
numerosus 76. 82. 148, 1. 195.

Olympia, *heptaphonon* u. A. 139.
Olympiaden, Datirung 13. 15. 20.

Pamphilos, *λειμών* 173, 4; *εἰκόνες* 230.
Pankaspe, Geliebte Alexanders 175.
Pantarkes 123, 1.
πάρεργον, in der Malerei 155. 165.
Paris, des Euphranor 200. 202, 1.
Parium, römische Kolonie 126. 141.
Parthenon, Bauzeit 44.
Parthenos, des Phidias, Beschreibung 131 ff. 178 ff.
Pasiteles, Kunstschriftsteller 232 ff.
Pausanias, sein Künstler-Verzeichniss 64. 230; über Künstler-Daten 64 ff.; über die Nemesis von Rhamnus 122; über Nikias 216.
Pergamon, Kunst 36; Kunstgelehrte 121 ff.; Künstler im Katalog 232; Kanon der Künstler 85, 1.
Perspective 11, 2. 76.
Phalaris, Stier 193.
φαντασία 116.
Philodem, citirt Apollodor 19.
Philoktet, Darstellungen 203. 213.
Philostratos, rhetorische Schilderung 201.
Pictor, Cognomen der Fabier 91 ff. 100. 101.
Pinax, *index* 172. 230.
Plato, über das Musterbild der Schönheit 166; über künstlerische Probleme 247.
Plinius, Kunstverständniss 76. 93. 242; philosophische und religiöse Anschauung 93; rhetorische Bildung, sein *studiosus* 174; Vorliebe für das Porträt 94; Arbeitsweise 240 ff.; Redaktion 6. 105. 198. 207. 241; scheidet nach Techniken 34. 80. 113. 228; unterdrückt Xenokratische Urtheile 10. 112. 152. 243; verwerthet beiläufig Lesefrüchte 124; überarbeitet Citate in moralisirender Tendenz 160. 176. 211; verwechselt und missversteht Citate 18; missversteht Griechisch 159? 182. 197. 218. 221?; verwechselt gleichnamige Künstler 39. 228; stellt selbst Künstlerlisten zusammen 226.
Plotin, Aesthetik 248.
Plutarch, Xenokratisches bei ihm 117; über Gegenstände der Malerei 183; über Alexander *χειραντοφόρος* 219.
Polemon, über Melanthios 113 ff.; über Demetrios 231, 2; über Pythagoras ? 147, 2; über Pornographen 182; über die Nemesis von Rhamnus ? 122, 3; Quelle Plutarchs 118.
Pornographen 182; S. Polemon.
Praeneste, Sehenswürdigkeiten 142.
Preise, für Kunstwerke 221. 224.
propylon, *propylaea* 156. 157, 4.

proverbia, praecepta 174ff.
pteron 132.

Quellenverzeichnisse 19. 25. 146, 1. 173; zum 34. Buch 9; zum 36. Buch 130; zum 33. 34. 35. 36. Buch 234ff.
Quintilian, Kunsturtheil 242; Malergeschichte 48. 106ff.; Geschichte der plastischen Künstler 117. 243; über Disciplinen 87ff. 102. 103. 106. 110; über *genera dicendi* 246.

ratio 87. 111.
Reiterstatuen, Ausbreitung der Sitte 99.
Renaissance, der Kunst im II. Jahrhundert 33. 36.
Rhetorik, Atticismus 36; rhetorische Urtheile über bildende Kunst 83. 84. 108. 115. 177. 201. 218. 242. 248; Beispiele aus der bildenden Kunst 90. 117. 174ff.; Ekphrasis 201.
Rhodos, Sehenswürdigkeiten 133. 139. 154.
Rom, *porticus Metelli* und *Octaviae* 214; Tempel nach der Zeit Varros geweiht 198; Nachrichten über Kunstwerke in Rom 119. 130. 173. 192. 197ff. 210. 214. 215. 216. 220. 235.
Römische Kaiser, Dilettantismus 95; Vorliebe für bestimmte Kunstwerke 205ff.
Roxane, des Aetion 45ff.
ῥυθμός, 147. 148, 1. 195.

Satyr, *anapauomenos* des Protogenes 155. 221.
Schönheit, Musterbild, S. Kanon.
Schriften der Künstler 11. 72. 165. 168. 234ff. 248.
Schüler-Diadochieen der Künstler 7. 67.
Schulen der Malerei, *genera* 81. 246.
Schulfolge der Künstler 53. 226.
scientia 28. 87.
Seelischer Ausdruck, in der Kunst 73. 195. 203. 244.
Semiramis 45.
Seneca, über *artes liberales* 95.
Sikyon, sikyonische Schule 75. 80. 81. 88. 114. 129, 1. 149, 1. 165. 244. 247.
σκιαγράφος, = σκηνογράφος 76.
Sokrates, Chronologie 42, 1. 49. 115; Gespräche mit Künstlern 73. 114. 166ff. 249; Chariten 156.
Sopatros, Sammelwerk 230.
Sotion, κέρας Ἀμαλθείας 173, 4; Schulen der Philosophie 81, 2.
species 76.
Splanchnoptes, des Styppax 202. 231.
Stratonike, bei Duris 193.
Symmetrie 10. 11. 26. 29, 1. 73. 74. 83. 88. 96. 148. 168. 195. 235.
Synchronismus 44. 54. 55ff. 66.
syngenicon 197. 237, 1.

Tacitus, über Disciplinen 103, 2.
Technik, der Farben 78ff. 136ff. 235; der Bronze 80.
Technische Bezeichnungen, *toreutice caelatura* u. A. 24ff. 228; nicht übersetzt 195ff.
Telestes, Dithyrambendichter 56, 1. 164.
tessera, = κύβος 159.
Theodektes, ἐπιτάφιος für Mausolos 30. 56. 173, 3.
Theoprast, φυσικαὶ δόξαι 75; über τρυφή 161; über Maler 153; von Plinius benutzt 129, 2.
Theopomp 30. 244.
Thespiaden 34, 2.
Thierdarstellungen 154. 175. 182. 212. 215. 216. 227. 230; Myrons Kuh 199. 203.

Thonbildnerei 80. 99, 1. 100. 101.
Thrasymachos, γρῖφος 162, 5.
Timaios, Olympiaden-Rechnung 13.
toreutice, s. technische Bezeichnungen.
τρυφή, von Peripatetikern behandelt 161 ff.
Tyche, bei Peripatetikern 145. 153; von Antiocheia (Eutychides) 151.
Tyrannenmörder, Darstellungen 38. 98. 210.

Umrisszeichnung, *circumscribere* 112.

Valerius Maximus 174 ff. 201.
Varro, Kunstverständniss 104; Sammler und Amateur 90; verzeichnet Preise für Kunstwerke 104. 125, 5; besonders hohe Preise von Bildern 221. 224; Schriftenkatalog 86; Chronik 20; *disciplinae* 88 ff.; *de vita populi Romani* 100. 101; *imagines* 99. 101. 147, 2. 230, 3; *de vita sua* 125, 2; Memoirenartiges über Künstler seiner Zeit 100. 104. 182. 240; spricht über Marmorsorten 129; citirt wenig bekannte Künstler 105; Rhetorisches bei ihm 108. 203.
venustas, χάρις 179. 195.
veritas und *natura* 74. 160. 165.
Verres, Kunstraub 89.
Verrius Flaccus 142, 2.
Vitruv, über Perspective 76; Eurythmie 83; Disciplinen 92 ff. 95 ff. 103; *ingenium* und *doctrina* 109. 111; Farben und Marmor 96; von Plinius benutzt 31 ff.

Weisen, die sieben, Chronologie 48.
Wettkämpfe der Künstler 44. 56. 124. 147. 149. 151. 156. 160. 163. 165. 169.

Xenokrates, bezügl. Xenokrates-Antigonos 4 ff. 8. 11. 19. 22. 26. 55. 63. 69 ff. 105. 111 ff. 137. 146. 147. 161. 164. 168. 179. 194. 205. 217. 220. 222. 231. 235. 243 ff.
Xenophon, Chronologie 48 ff.

Zeichenunterricht, in Griechenland 81. 91.
Zeichnen, Protogenes und Apelles 165.

Nachträge, Druckfehler.

S. 7. Kanachos. Der jüngere Kanachos scheint 34, 75 *(celetizontes pueri)* gemeint zu sein, was Plinius freilich nicht merkt; vgl. S. 207.

S. 10. Statt 'jener eröffnet die chronologische Epoche, während dieser ihm nur angeschlossen ist' lies 'dieser eröffnet die chronologische Epoche, während jener ihm nur angeschlossen ist'.

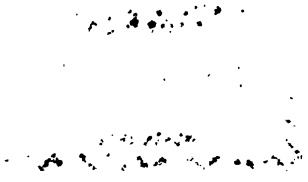
S. 24 ff. *toreutice, statuaria.* Im Inhaltsverzeichniss zu Buch 7 (39) erscheinen folgende technische Ausdrücke: *pictura, scalptura aeraria, marmoraria, eboraria, caelatura. Eboraria* bezieht sich auf den olympischen Zeus 7, 127.

S. 52. Statt 'Sopatros, der Sohn Euphranors' lies 'Sostratos, d. S. E.'; vgl. S. 51.

S. 95. Zu Jahns Vermuthung, Varro habe in den Disciplinen die bildende Kunst als Nebenfach der Architektur angehängt, ist noch zu bemerken, dass auch Plinius im Anschluss an die Architektur von bildender Kunst spricht 7, 123, wo er den Kreis der Disciplinen streift (vgl. S. 94). Das Lemma im Inhaltsverzeichniss zu dieser Stelle lautet: *artibus excellentes astrologia, grammatica, medicina, geometria, architectura, pictura, sclaptura aeraria, marmoraria, eboraria, caelatura;* vgl. oben zu S. 24. Hohe Werthschätzung der Architektur, die freilich Vitruv übertreibt, entspricht auch älterer griechischer Anschauung; vgl. z. B. Plato Phileb. 56 B.

S. 109. Ueber das Verhältniss von natürlicher Anlage *(φύσις)* und Kunst *(τέχνη)* spricht auch Ps. Longin *περὶ ὕψους* c. 36 S. 59 Jahn.

S. 111. *ingenium* des Apelles. Es ist zu beachten, dass *ingenium* hier einen anderen Sinn hat als in den rhetorischen Urtheilen; vgl. z. B. S. 108 ff., 177, 178.



3 2044 013 010 376

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

CANCELLED
OCT 3 1990

WIDENER
SEP 10 1992
BOOK DUE

WIDENER
SEP 07 1999
BOOK DUE

WIDENER
DEC 0 2 1999
CANCELLED